N 8

Nosferatu

FEBRERO 1992 600 PTS.

LA TENTACIÓN DE SHAKESPEARE

Guillermo Cabrera Infante
Eduardo Haro Tecglen
Javier Marías
Esteve Rimbau
Manuel Vidal Estévez
Jose Mª Latorre

REVISTA NOSFERATU

Director del PATRONATO MUNICIPAL DE CULTURA:
Miguel Sagüés

Director de NOSFERATU:
José Luis Rebordinos

Equipo de redacción:
Ricardo Aldarondo, Jesús Angulo, Isabel Ausin
Txema Muñoz, Pello Murguiondo,
Sara Torres

Han colaborado en este número:
Guillermo Cabrera Infante,
Eduardo Haro Tecglen, José María Latorre,
Javier Marías, Mario Míguez, Carlos Mugiro,
Esteve Riambau, Fernando Savater,
Manuel Vidal Estévez

Responsable de comunicación:
Manu Narváez

Diseño, maquetación y arte final:
Toni Galindo y Anna Obradors

Imprime:
Gráficas ORVY (Lasarte)

Dep. Leg:
SS-733-89

I.S.S.N.:
1130-1732

Edita:
Patronato Municipal de Cultura
República Argentina, 2
20004 DONOSTIA - SAN SEBASTIAN Tfno.: (943)481150

Distribuye:
Ediciones Paidós
Mariano Cubí, 92 - 08021 BARCELONA
Tfno.: (93)2000122

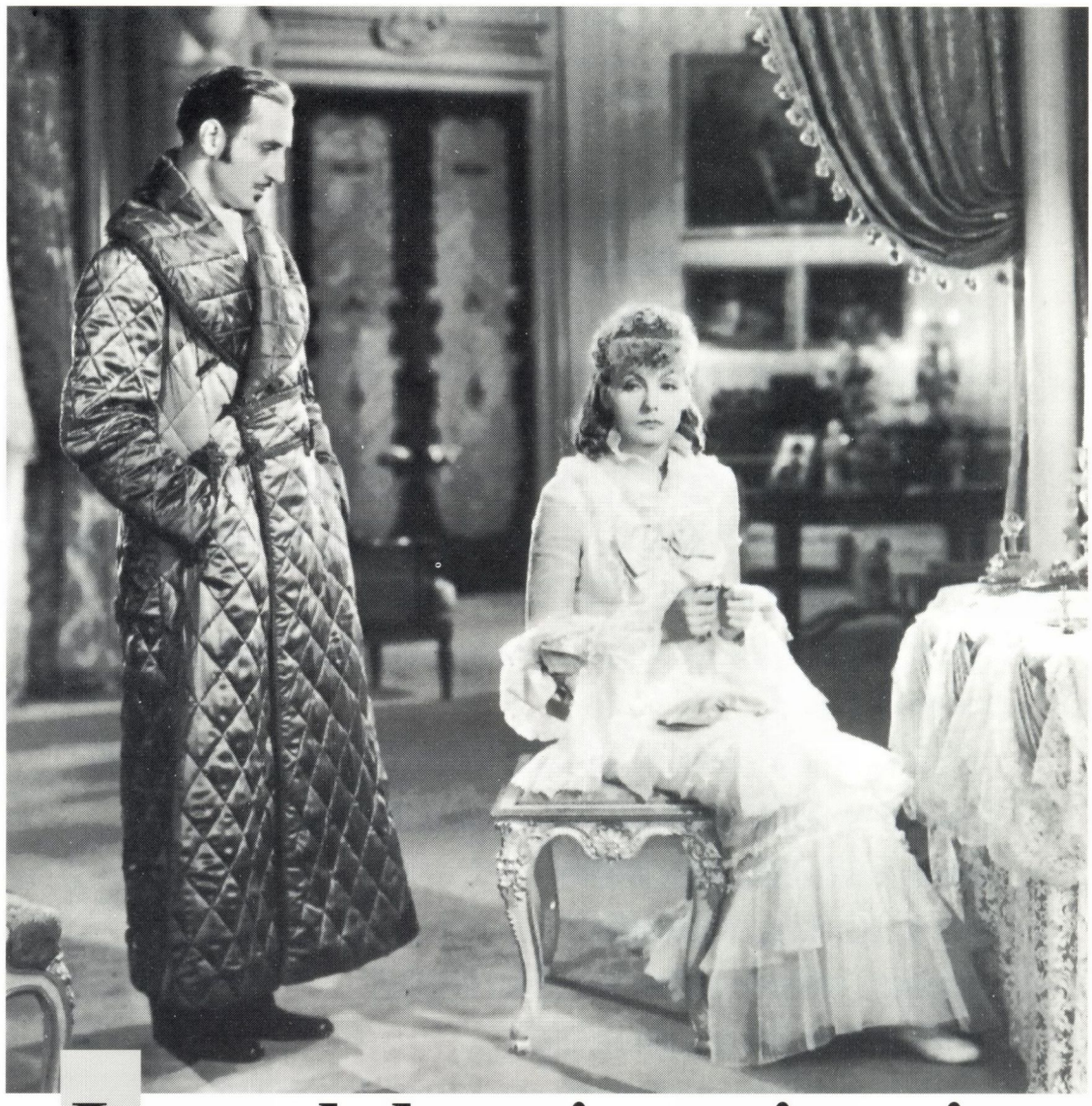
PRÓXIMO NÚMERO

Cuatro realizadores en Cataluña: Garay Guerín Jordà Portabella

La Bañera (1989, de Jesús Garay)

ÍNDICE

La palabra imaginaria. (Notas sobre cine y literatura), **Fernando SAVATER** 4
La proximidad de Shakespeare, **Eduardo HARO TECGLEN** 8
Shakespeare indeciso, **Javier MARÍAS** 12
¡No pongáis vuestras sucias manos sobre Shakespeare!, **Mario MÍGUEZ** 14
La tentación de Shakespeare, **Ricardo ALDARONDO** 20
Laurence Olivier, un actor de teatro en el cine, **G. CABRERA INFANTE** 28
Shakespeare y Welles. Adaptaciones, revisitaciones y otras apasionadas infidelidades, **Esteve RIAMBAU** 32
William Akira Shakespeare Kurosawa, **M. VIDAL ESTÉVEZ** 40
Shakespeare según Zeffirelli. Un sentimiento de música, **José María LATORRE** 48
Las películas del ciclo 56
Las hijas del cervecero/ Romeo y Julia en la nieve, de Ernst Lubitsch, **Ricardo ALDARONDO** 57
El sueño de una noche de verano, de Jirí Trnka, **Ricardo ALDARONDO** 58
Macbeth, de Orson Welles, **Esteve RIAMBAU** 59
Otelo, de Orson Welles, **Esteve RIAMBAU** 60
Campanadas a medianoche, de Orson Welles, **Esteve RIAMBAU** 61
Macbeth, de Roman Polanski, **Carlos MUGIRO** 62
El sueño de una noche de verano, de M.Reinhardt y W. Dieterle, **Jesús ANGULO** 63
El trono de sangre, de Akira Kurosawa, **Carlos MUGIRO** 64
Otelo, de Dimitri Buchowetzki, **Jesús ANGULO** 65
El rey Lear, de Grigori Kozintsev, **Jesús ANGULO** 66
Viaje a Melonia, de Per Ahlin, **Joxean MUÑOZ** 67
Romeo y Julieta, de Franco Zeffirelli, **Jesus ANGULO** 70
Hamlet, de Celestino Coronado, **Ricardo ALDARONDO** 71
La fierecilla domada, de Sam Taylor, **Ricardo ALDARONDO** 72
Enrique V, de Laurence Olivier, **Ricardo ALDARONDO** 73
Fuentes bibliográficas e iconográficas 74
Agradecimientos. Boletín de suscripción 75



Basil Rathbone y Greta Garbo en ***Ana Karenina*** *(Ana Karenina, 1935), de Clarence Brown*

SHAKESPEARE

La palabra imaginaria

(Notas sobre cine y literatura)

Fernando Savater

Hace ya casi un siglo el gran novelista ruso Leon Tolstoi comentó así sus impresiones respecto al cine, que por entonces nacía como industria y como arte: *"Ya vereis como este pequeño y ruidoso artefacto provisto de un manubrio revolucionará nuestra vida: la vida de los escritores. Es un ataque directo a los viejos métodos del arte literario. Tendremos que adaptarnos a lo sombrío de la pantalla y a la frialdad de la máquina. Serán necesarias nuevas formas de escribir"*. Sin duda esa profecía de Tolstoi se ha cumplido ampliamente. Poco a poco, la forma de narrar y de imaginar introducida por el cinematógrafo ha ido influyendo de manera decisiva en el estilo de los escritores. Hoy es habitual hablar de libros escritos "como películas" o de tal modo que puedan ser llevados fácilmente a la pantalla. La rapidez en el relato, los cambios bruscos de situación, las forzadas elipsis de tiempo y espacio, lo variado o truculento de las peripecias argumentales y tantas otras características de la novela moderna son típicos préstamos tomados del cine por la literatura. Tal como previó el

autor de "Ana Karenina", ese invento hechicero de la imagen en movimiento ha crecido hasta convertirse en un dictador del gusto narrativo al que obedecen por convicción o interés muchos novelistas actuales.

Sin embargo, esa influencia del cine en la literatura no es quizá más que el pago de una deuda anterior. Porque antes, cuando el cinematógrafo era aún muy pequeño y vacilaba en su camino a seguir, fue la novela la que determinó su orientación futura, que en buena medida sigue siendo vigente todavía. La figura decisiva que sirvió de mediador entre la gran novela del siglo XIX (Charles Dickens, Balzac, Zola o el propio Tolstoi) y el arte cinematográfico fue el director americano Griffith, auténtico santo patrono del séptimo arte. Hoy estamos tan acostumbrados a que las películas cuenten historias más o menos "novelescas" que nos resulta difícil imaginar que las cosas pudieran ser de otro modo. Pero la verdad es que se trata solamente de una posibilidad entre otras muchas. Recordemos, por ejemplo, el caso de la "pintura": los cuadros que representan escenas con "argumento", sea mitológico, religioso o histórico, son solamente una pequeña parte del conjunto de la pintura universal. Muchos pintores han preferido representar paisajes, o retratos o reproducir escenas de la vida cotidiana; en nuestro siglo, hay pintores que se han negado a representar nada y que prefieren dedicarse simplemente al juego con formas y colores, a la abstracción. De hecho, fue precisamente por los años en los que el cine optó decididamente por representar historias cuando la pintura renunció casi definitivamente a hacerlo...

De modo que es imaginable que el cine pudiera haberse dedicado exclusivamente a mostrar imágenes cotidianas de valor documental, como hicieron los hermanos Lumière en sus comienzos, o amables fantasías de género semi-onírico, como hizo Méliès, o quizá escenas picantes y aún pornográficas, como también intentaron algunos de los menos escrupulosos pioneros. Incluso podría haber optado por dedicarse a las formas abstractas en movimiento, como si fuese una especie de Kaleidoscopio motorizado... Pero Griffith lo quiso de otra manera. Como bien dice el poeta Pere Gimferrer en su interesante estudio sobre cine y literatura: *"El público aceptó* ***El nacimiento de una nación*** *(1915), de Griffith, pese a suponer una ruptura con lo que el cine era hasta entonces que hubiera podido desconcertarle, porque reconoció en aquel relato en imágenes lo que Griffith esperaba que reconociera: la trasposición de las novelas que estaba acostumbrado a leer, y que de hecho leía en mucho mayor medida de la que hoy nadie pueda figurarse".* Recordemos que en aquellos tiempos las novelas de los grandes autores decimonónicos y sus incontables imitadores eran un entretenimiento mayoritario que no tenía casi competencia en el campo de la cultura popular (si se exceptúan la ópera y el teatro, pero ambos a buena distancia), a diferencia de nuestra época de televisión, vídeo, estéreo, etc... El irresistible éxito de Griffith determinó que el cine a partir de entonces sirviera ante todo para contar historias. Y no cualquier tipo de historias, sino historias novelescas, con el tipo de personajes y el tipo de tramas que la mayoría de la gente está acostumbrada a conocer a través de sus lecturas. En buena medida, aún sigue siendo así. El cine ha tenido y tiene sus Dickens, sus Stevenson y sus Dostoiewski, por no hablar de sus Zane Grey o sus Rider Haggard. Pero aún no le conocemos un Paul Klee o un Mondrian...

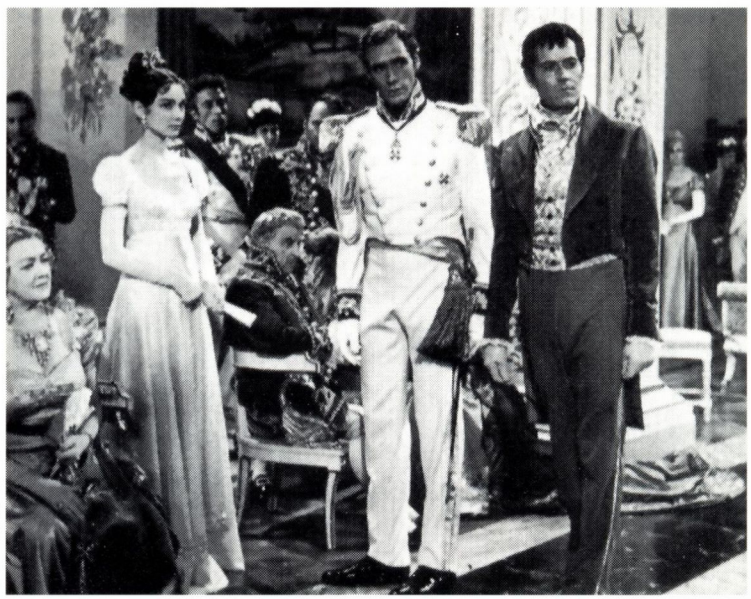
Desde luego, la relación entre cine y novela ni comenzó por un amor a primera vista ni ha sido luego un simple matrimonio de conveniencias. La pareja ha conocido muchas broncas conyugales y no pocas infidelidades. Para empezar, muchos escritores se han mostrado desde antiguo particularmente "cinematófobos", es decir, enemigos del cinematógrafo, por utilizar el calificativo algo derogatorio que les adjudicó el novelista vas-

El nacimiento de una nación *(The Birth of a Nation, 1915), de D.W. Griffith*

co Pío Baroja. Los cinematófobos acusan al cine de no ser un verdadero arte sino una simple artesanía o, aún peor, una industria de miras exclusivamente comerciales que estropea con sus puerilidades el gusto estético de la gente y les aleja de los placeres más elevados de la buena literatura. En España fue un ilustre cinematófobo don Miguel de Unamuno (al que siempre costaron menos las diatribas que los elogios) y también Antonio Machado, que por boca de su *alter ego* Juan de Mairena llega a decir que el cine *"es un invento de Satanás para aburrir al género humano"* y también que *"cuando haya en Europa dictadores con sentido común se llenarán los presidios de cineastas"*. La fuerza y la extensión actual de la cultura cinematográfica hace que estos cinematófobos de ayer nos resulten casi tiernamente absurdos. Pero todavía siguen teniendo herederos malhumorados entre los cursis que no pierden ocasión de rezongar contra el poder "imbecilizador" de la televisión (sin advertir que, en todo caso, ellos mismos son la verdadera prueba de su doctrina) o entre quienes ante cualquier adaptación de una novela a la pantalla siempre aseguran solemnemente que *"el libro era mejor"*.

Sin embargo, hasta quienes pensamos que el cine y la literatura pueden complementarse fructuosamente -sin que ninguno de los dos se resulte avasallado por el otro- tenemos que admitir que esta colaboración no es cosa fácil. En primer lugar, una gran novela es mucho más que una simple anécdota. El argumento de "Madame Bovary" cabe en unas cuantas líneas, semejantes a las que en cualquier periódico dan cuenta de los sucesos del día; y en el mismo diario podemos leer la crónica de acontecimientos no demasiado distintos de los que aparecen en "Guerra y paz". Pero la fuerza literaria de esos libros no reside tanto en lo que cuentan sino en cómo lo cuentan: lo importante es la recreación "verbal" de la psicología de una mujer insatisfecha en la provincia francesa o de los conflictos bélicos que suscitó la ambición napoleónica. Son las palabras las que cuentan en el libro, su elección, su disposición y su ritmo, el mundo de reflexiones y sugerencias que se abren paso en el lector a través de ellas. El cine utiliza un instrumental diferente: mientras que en la novela las palabras lo son todo, en la pantalla sólo son un complemento y a veces ni siquiera éso. La literatura suscita las imágenes en el lector por medio de las palabras, mientras que el cine despierta palabras y pensamientos dentro del espectador por medio de las imágenes que muestra. Quizá pudiésemos decir que la palabra literaria es "imaginativa", productora y promotora de secretas imágenes, mientras que en el cine la palabra es "imaginaria", viene a partir de las imágenes para convertirse en fruto mental de quien las contempla. Sin duda no tiene por qué haber oposición irreductible entre la palabra imaginativa y la palabra imaginaria pero el paso de la una a la otra no deja de tener sus problemas.

A mi juicio, el cine tiene dos problemas cuando trata de reproducir el discurso novelesco. Primero, la palabra literaria pasa sin esfuerzo del exterior al interior de los personajes y se atiene siempre a lo esencial en el relato (hablo, claro está, de los buenos novelistas), mientras que en el cine la exterioridad se impone con fuerza mucho mayor, hasta el punto de amenazar a cada paso con "distraernos" de lo importante: cuando leemos un capítulo de "Ana Karenina", aunque sepamos cómo va vestido el personaje y dónde está en ese momento podemos desentendernos de ello para centrarnos exclusivamente en lo que de veras le pasa, mientras que en la película el traje, el paisaje y los gestos de la protagonista no consienten nunca ser olvidados. En segundo lugar, la narración cinematográfica tiene que ser mucho más "condensada" que la literaria: los sentimientos y las pasiones de la novela se ven con demasiada frecuencia emblematizados en un

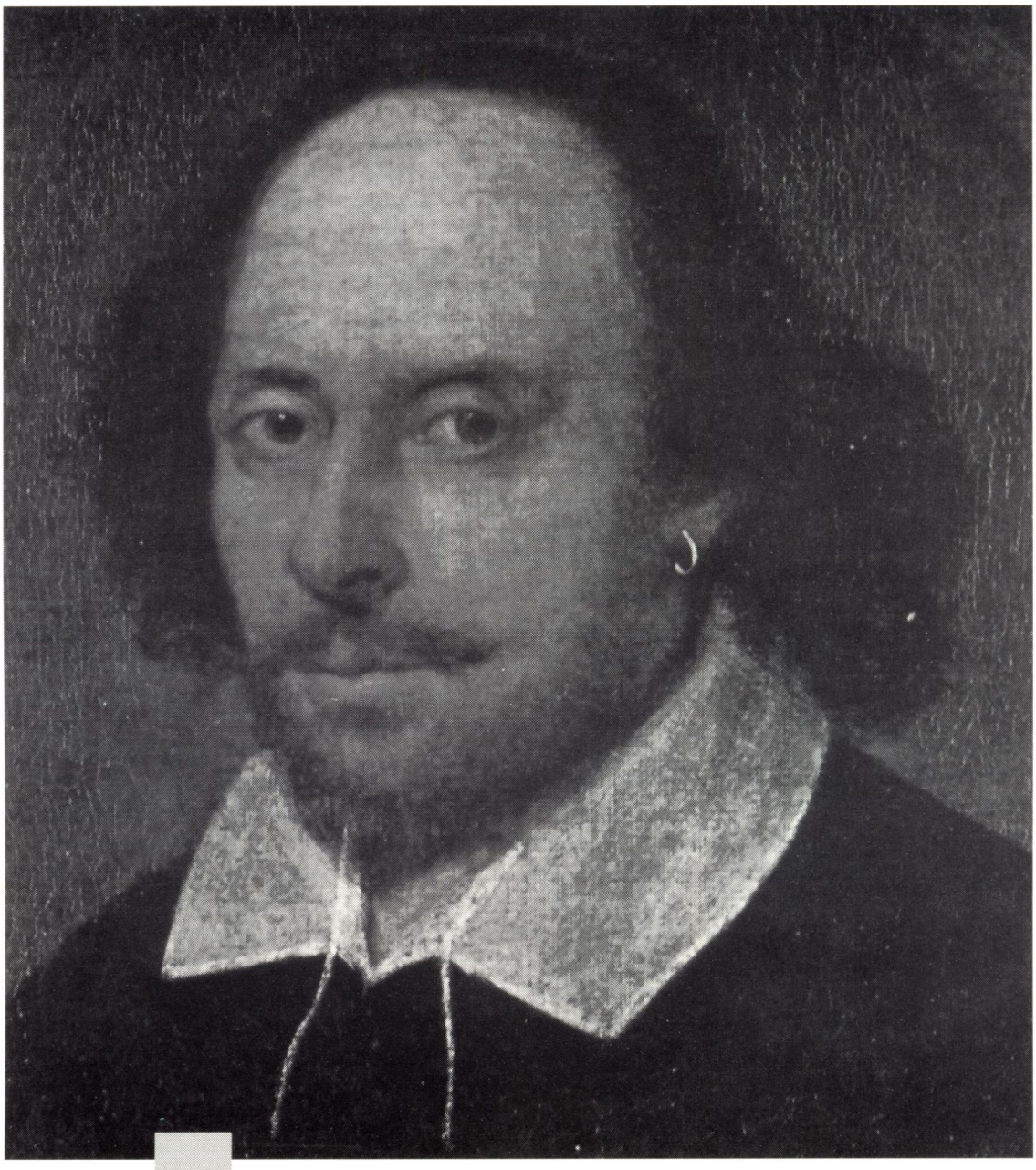


Audrey Hepburn, Mel Ferrer y Henry Fonda en ***Guerra y paz*** *(War and Peace, 1956), de King Vidor*

gesto o una imagen, de tal modo que el amor se exprese con un beso, la cólera con una taza rota, la muerte con un féretro, etc... Muchas de las complejidades afectivas o psicológicas del libro quedan sacrificadas en resúmenes casi jeroglíficos que tienden al estereotipo y van creando su propio código de guiños. Ninguna de estas dificultades es insoluble y lo que parecen limitaciones algunos grandes directores lo han logrado convertir en nuevas capacidades e intactas fuentes de encanto estético.

Es curioso que el cine se fijase el modelo literario de la novela y no del teatro, que parecía más accesible a su modo de representación. Supongo que influyó en ello precisamente el considerar al teatro su más directo competidor y el afán de los primeros directores cinematográficos de desmarcarse de ese otro género literario, demasiado venerable y cargado de tradición. También tuvo que influir la posibilidad cinematográfica del "paisaje" (fuese natural o urbano), aportación entusiasta para los espectadores que de inmediato se convirtió en una especialidad del nuevo arte. Hubo que esperar a la modernidad sofisticada de Coppola y compañía para que aprendiésemos a disfrutar otra vez con el simulacro teatral de los decorados... De cualquier manera, algunos dramaturgos siempre han tentado a los mejores directores de cine: Shakespeare, casi inevitablemente en nuestra tradición occidental pero también en la oriental (Kurosawa), ha sido el más visitado de todos ellos. Es cierto que la incomparable fuerza de la palabra shakespeariana presenta en su paso al cine muchas de las imposibilidades que ya hemos mencionado en el caso de la novela. Sin embargo, el gran bardo inglés se presta al cine. ¿Por qué? Por la misma razón que desagradaba a los refinados críticos franceses, incluso a algunos tan perspicaces como Voltaire, que le consideraban genialmente bárbaro: Shakespeare se preocupa de la fuerza y la belleza, pero nunca del "buen gusto". Jamás hace melindres ante la posibilidad de crímenes, fantasmas, brujas, duelos feroces, bromas desmesuradas, destripamientos, etc... Aunque no llega en este terreno al punto de otros autores isabelinos (por ejemplo John Webster, cuya "Duquesa de Malfi" es perfectamente *gore*), Shakespeare lo lleva todo a escena, hasta lo más crudo y atroz. Sus obras están llenas de color y movimiento, de "suspense" incluso (Borges dijo que había siempre en él algo de más mediterráneo que británico), y poco tienen que ver con el exquisito hieratismo de Racine o con el alegorismo teológico de Calderón. En resumen, además de la suprema emoción poética, las obras de Shakespeare emocionan también de otro modo más truculento y melodramático, más "divertido", con esa otra emoción que tiene oir un cuento de miedo o presenciar un accidente o una riña. Por eso nunca se encontrarán muy lejos de la pantalla cinematográfica, a la que preceden en algunas de sus mejores ingenuidades y a la que aportan el incomparable brío de su palabra en perpetuo estado de gracia. Para mi gusto, no hay adaptación de Shakespeare al cine como la que hizo Orson Welles en **Campanadas a medianoche**: si se me apura, yo diría que es como si a todo lo mejor del cine se le sumase lo mejor de Shakespeare. Allí se ve lo bien que casan los dos, el viejo cisne del Avon y la caja mágica de los Lumière...

La novela actual ya no es estilística ni técnicamente igual a la de los autores decimonónicos que inspiraron a Griffith. Lo mismo que la pintura se dio cuenta de las limitaciones del realismo cuando apareció la fotografía, así el cine ha enseñado a los escritores que muchas de sus descripciones y ambientaciones "realistas" tienen poco sentido frente a lo que enseñan las imágenes móviles. Hoy se narra de otra manera, unas veces para competir directamente con la narración cinematográfica y otras para huir de ella y volver a la pureza "verbal" de la literatura. El problema sigue siendo hallar los recursos que esa "palabra imaginaria" del cinematógrafo tiene en exclusiva, más allá del mimetismo ingenuo con el arte literario de las novelas. La escritora Virginia Woolf dijo que el cine debería intentar captar todo ese tipo de pensamientos que brota de las imágenes y no de las palabras, una realidad diferente pero en la cual también transcurre nuestra vida. *"Cuando el cine lo logre* -dijo Virginia Woolf- *entonces, igual que el humo brota del Vesubio, podremos ver el pensamiento en toda su fuerza salvaje, su belleza, su peculiaridad, brotando de los hombres cuando apoyan los codos en la mesa, de las mujeres cuando dejan caer al suelo sus bolsos de mano"*. Hoy yo creo que podemos asegurar que el cine ya ha logrado este pensamiento en sus mejores momentos, no "contra" la literatura ni "a pesar" de la literatura, sino por medio de una artística complicidad con ella en la que conserva lo más peculiar de su fuerza característica.



Retrato de William Shakespeare atribuído al actor Burbage

La proximidad de Shakespeare

Eduardo Haro Tecglen

"Scorn not the Sonnet; Critic, you
have frowned
Mindless of its just honours; with
this key
Shakespeare unlocked his heart"
(Wordsworth, Miscellaneous Sonnets II.I.)

Pero es mentira. Se dan todas las vueltas posibles a los sonetos, y más invisible se hace Shakespeare, más cerrado con llave está su corazón. Robert Browning se dio cuenta unos años más tarde, cuando todos en el Londres literario, inquietante, erotómano y pudoroso que compartían la Reina Victoria, Jack el Destripador y la ginebra, repetían la frase con admiración y sobreentendidos, y él escribió: *"Did Shakespeare?"* ¿Abrió, realmente, su corazón Shakespeare con los sonetos? Si lo hizo, "fue lo menos Shakespeare".

La clave, incesantemente buscada, ha dado numerosos y asombrosos resultados. Por ejemplo, la "dama morena", la oscura dama bellísima, pudo muy bien ser un mozalbete de las tabernas de los *docks*: como los que mataron a Marlowe, que también los frecuentaba, aunque los dos poetas procurasen estar a alguna distancia: la frialdad, por no decir el odio, de la concurrencia en los escenarios. Ahora se miran el uno al otro en el Museo Británico, con una fría sonrisa inglesa: los dramaturgos sólo pueden tener entre sí la paz de los bustos.

Pudo ser Essex. Pudo ser la misma Reina Isabel: quién sabe qué relaciones tuvieron. La reina tuvo todos los hombres que necesitó su real gana, con la alegría sexual de saber que podía degollarlos después, sin que nadie, ni la historia, dejase de llamarla la Reina Virgen. La versión de George Bernard Shaw sobre esta clave aceptaba vagamente la leyenda de Mary Fitton, que había creado Frank Harris ("Shakespeare and his love", Londres, 1910) pero negando la invención a Harris, con quien se llevaba muy mal (G. B. S. había trabajado para él) y diciendo que fue de Thomas Tyler, uno de los recopiladores de los sonetos. Mary Fitton fue dama de honor de la Reina Isabel; era morena, tuvo un amante ilustre y dos maridos capitanes (sucesivamente), pero no hay rastros de Shakespeare en su biografía.

Shaw era un crítico duro de Shakespeare (él escribía Shakespear, incluso Shak; a veces convertía su propio apellido en Shav; debieron quedarle estas abreviaturas de cuando inventó un método de taquigrafía y quiso reformar la ortografía: lástima que no pudiese). Se encontraba también en situación de concurrencia con él: Shaw se consideraba contemporáneo de todos los autores del mundo. Parece interesante, si se busca un conocimiento de Shakespeare, recordar lo que parecía pensar de él Shaw: escribía melodramas de baja estirpe, abominablemente escritos, intelectualmente vulgares, indecentes, ofensivos; exasperadamente más allá de toda tolerancia. Robaba las ideas de los otros, las estropeaba con su monstruosa retórica; sus pretenciosas reducciones de los problemas más sutiles a tópicos eran tales que fastidiarían a un club politécnico de debates; su sentenciosa combinación de reflexiones estaban confeccionadas con una esterilidad intelectual completa. *"Con la única excepción de Homero, no hay ningún otro escritor eminente, ni siquiera Sir Walter Scott, a quien yo pueda despreciar tan totalmente como desprecio a Shakespeare cuando mido mi talento con el suyo"* (en artículos de "The Saturday Review"; en alguna carta a Ellen Terry). Hoy se puede admirar vagamente el talento de Shaw, y su tenacidad en reformar la sociedad. Sobre todo, su condición de irlandés ácido y risueño: algo que faltó a Shakespeare, nacido simplemente en Stratford cuando debió hacerlo en Dublín.

Hay pocas dudas, en cambio, del talento de Shakespeare. Indudablemente sus argumentos eran copiados: se hacía así normalmente en el teatro (nuestro siglo de oro es un ramillete de originales de otros), y se solía encontrar el talento o la capacidad de dramaturgo en la escritura y la disposición de las escenas, en la forma de concebir todo el drama y en algún pensamiento moral o político conveniente. Los autores raras veces fueron solamente escritores: generalmente, trabajaban como actores, y dirigían la escena en sus propias obras (Shakespeare y Marlowe trabajaron así) con lo que adquirían un sentido muy profundo del teatro. Shakespeare era un profundo crítico de la vida y de la historia, de forma que su escritura alcanzase directamente a sus contemporáneos: probablemente la calidad de su escritura iba más allá del público para el que trabajaba, pero misteriosamente les impresionaba. Buscó en el pasado o en países extranjeros los temas y las situaciones; unas veces porque no consideraba que los sentimientos de amor apasionado pudieran ser propios de ingleses, sino más bien de italianos, o de nativos de islas mediterráneas; y para escapar a la censura. Se ha seguido haciendo así toda la vida; los dramaturgos sajones americanos han buscado, hasta ahora, países grecorromanos o inexistentes para sus pasiones, y así lo ha hecho Miller, O'Neill o Tennessee Williams. Y los españoles

también buscaron tierras extrañas en el siglo de oro; en la época de Franco, muchas obras comenzaban con las palabras *"la acción, en un país imaginario"*, para saltar la censura o ser menos perseguidos. A veces no lo necesitaban realmente, pero la noticia del sobreentendido entusiasmaba a los espectadores inconformistas y les animaban a buscar claves. Muchas veces la busca de claves que no existían han hecho famosos a autores, escritores o periodistas. Es cierto que el lector o el espectador suelen entender la mitad de lo que pone el autor -quizá porque lo pone mal, insuficientemente; o porque su idioma es corto-, pero también lo es que hay escritores favorecidos por lo que añade el público, o por una leyenda.

Shakespeare parece un contemporáneo, con sus dos disfraces: el que se pone para evitar la persecución por ser demasiado verdadero o localizado, y el de tapar su propia personalidad por razones de pudor. La personalidad, por lo que se sabe, era la de un bisexual: no era raro en la época, sino más bien frecuente en algunos ambientes; sobre todo en la corte, pero todavía se ahorcaba por ello, y la horca y la llama continuaban saldando las vidas de estas personas, sobre todo si eran demasiado inteligentes para su época.

En el teatro se admitía más: desde el momento en que los actores eran ya personas sin moral, porque tenían algo de blasfemos en cuanto imitaban la creación de vida; y de mentirosos porque fingían lo que no eran, todos los demás aspectos morales estaban a su disposición para no ser respetados. En algunos textos clásicos españoles se citaba a las escasas actrices de las compañías de la legua (la mayor parte eran muchachos que imitaban mujeres; en el Londres de Shakespeare, era obligatorio) diciendo que *"algunas de ellas eran honradas"* (Agustín de Rojas, "Viaje entretenido", 1603); y en Madrid, en las casas con huerta por donde vivían los del teatro (ahora, la árida calle de las Huertas, a la que ha quedado un aroma de relaciones fáciles, y es un centro que mereció el nuevo y equívoco vocablo de "la movida") había actrices bien casadas y tranquilas, aunque no demasiadas.

La vida del arte teatral no es demasiado diferente en los varios países que se han apasionado por ella. Y muchos se apasionaron por la posibilidad de vivir en libertad, dentro de unas normas flexibles. Sigue ocurriendo que, a pesar de la permisividad de los tiempos, tan recientes, los del teatro tengan una vida pluralmente libertaria, aunque pueda haber muchos otros factores psicológicos, como el exhibicionismo, la necesidad de fingir sin castigo, la elevación sobre los demás. El psiquiatra Lafora - demasiado rojo para ser citado hoy con la admiración que merece: quedarán, en cambio, los Vallejo Nájera, los López Ibor- hablaba de una locura del teatro: una necesidad, en actores y autores, de escindir su personalidad, de sentir como si fueran otros: al menos mientras escriben o ensayan y estudian (cuando representan, se les suele olvidar). Una actitud paranoide, bajo la cual puede esconderse otra personalidad, y no siempre se esconde por prohibiciones o presiones sociales, sino por el gusto de esconderlas, que da un cierto sabor de singularidad y originalidad. En otro tipo de narradores, como los novelistas, esta escisión no es tan notoria porque no va unida a la necesidad de verse o sentirse exhibido y recibir físicamente la aprobación de los demás. En el travestido -de tablado- de nuestros días se encuentra parte de esa satisfacción, sin duda incompleta, de ser visto en el acto mismo de su transformación.

Hay razones suficientes para estimar que Shakespeare fuese así. En "La dama morena de los sonetos", una obrita en un acto famosa en su tiempo, su enemigo G. B. S. le encuentra en diálogo con la Reina Isabel, muerta de celos por si no es ella esa dama, y dispuesta a arrancar lo que fuese a su dama Mary Fitton -la cabeza era lo acostumbrado- con tal de recuperar al cómico y poeta. No hay, naturalmente, ningún dato de realidad absoluta, pero sí que es posible que entre las cosas que se dicen los dos interlocutores haya bastantes intuiciones de Shaw.

Esta aproximación a nosotros conseguida por Shakespeare sin proponérselo probablemente es singular. Y es la mejor obtenida por un autor de cualquier tiempo. Los griegos estaban ya metidos en un distanciamiento como el que luego descubriría Brecht. Los personajes de los griegos eran deliberadamente: dinastías reales -los infelices Atridas- mezcladas con dioses. La máscara, el peplo y el coturno contribuían a ese distanciamiento por arriba, aunque obedecieran a efectos técnicos: la máscara servía para que el espectador en la distancia conociera el carácter que llevaba consigo el que la portaba y en hacer llegar su voz también a la lejanía de las

gradas haciéndola resonar -*per sonare*, de donde personaje- en el interior y salir por la cavidad abocinada de la boca, como el coturno le elevaba para hacerle visible y el peplo y su color le identificaban también. Sin embargo, los espectadores les veían como semidioses, y la posible depuración de sentimientos, la histórica "catarsis" -si es que se consiguió alguna vez y no es pura teoría- venía precisamente de ver que la desgracia está también en lo alto, y que, como se ha dramatizado en nuestro tiempo, *"los ricos también lloran"*. Cuando los personajes se aproximaban a ellos y sus vidas, eran cómicos y grotescos: todos se podían reconocer en Aristófanes, ninguno en Sófocles.

Es la misma tradición que utiliza Shakespeare: reyes, semidioses, magos o príncipes, y a veces les añade la antigüedad brutal de los romanos. Sólo que en los griegos eran dignos de piedad y horror por la forma en que estaban marcados por el destino de transgredir al destino: por lo tanto recibían un castigo que era inevitable, mientras que en Shakespeare existe ya una noción de culpabilidad individual o colectiva, que no es fácil encontrar en otros escritores de otro tiempo y de otros países. Es su modernidad. La tragedia española es decididamente monoteísta y el castigo viene de Dios, aunque sólo sea, muchas veces, para convencer a los inquisidores (como en "La Celestina", donde el verdadero canto de autor es el del amor profano y de los cuerpos, que queda glorificado, mientras a Dios se le atribuye la mezquindad de cambiar de postura una escalera) y en los propagandistas de la fe del siglo de oro, que respondían al papel de la televisión estatal de hoy. Shakespeare, como después Molière, representaban la ambición desmedida, la traición, el robo, la sexualidad desatada: el culpable era directamente el transgresor. Los reyes aparecían como viciosos, cobardes o asesinos; y no sólo como personas, sino precisamente como reyes, a los que el poder absoluto envenenaba de tal manera el alma -el comportamiento- que se producían de una manera aberrante. La necesidad de trasladar a otros tiempos o a otros países la acción indica que había una clave más o menos convenida entre él, su público y las autoridades para aceptar el sobreentendido. Y se añadía la poesía no siempre fácilmente comprensible. Shaw, tan grande en el entendimiento de artes como la música, era sordo para la poesía, y estaba impedido para comprender que la tremenda desolación de Shakespeare se escondía allí mismo. El drama isabelino solía ser brutal y directo, y tenía la naturaleza de Marlowe, por no introducir aquí otros nombres. Solía ser una imitación de la llamada *tragedia española*, que era definitivamente soez.

Shakespeare, en cambio, fue dulce, y comenzó a ser valorado como poeta lírico tanto, al menos, como poeta dramático, aún antes de los sonetos, o de otros sonetos distintos de la recolección famosa. Marlowe conseguía la desesperación, sobre todo en su "Fausto" -que luego estropeó Goethe con una pesadumbre nobilísima- pero no sentía la desolación. Sólo puede encontrarse igual en Calderón; pero más disfrazada. He creído siempre que cuando escribió un auto sacramental como "El gran teatro del mundo" estaba seguro de que la razón estaba del lado de las criaturas, perseguidas por la injusticia del Autor, capaz de toda bajeza; sobre todo, de la del castigo. Su genio estuvo en disfrazarlo de manera que pareciese todo lo contrario. No es preciso hablar de la infinita tristeza de "La vida es sueño" porque ya hace años que fue descubierta. Lo más lamentable de Calderón es que, no ignorando la maldad, la asumía y hasta la propagaba; y, como autor, castigaba cruelmente a sus criaturas para imitar al Otro cuyo orden servía. Todo ello ha ido alejando a Calderón de nosotros: se puede decir que, a partir de la Ilustración, y con los inteligentes y patriotas intelectuales -antes de esta palabra- a los que se llamó *afrancesados*, ya no era un autor de recibo. Se le vino a reivindicar, como era lógico, en la parte de Franco de la guerra civil, por Escobar y Tamayo, y todo el reinado del fastidioso general; ya no nos podemos desprender de él, y a lo más que hemos llegado es a la ficción de algunos hispanistas -como el español Ruiz Ramón, profesor en Estados Unidos- de creer que exageraba sus tragedias para señalar mejor la barbarie de sus tiempos.

En cambio Shakespeare no ha dejado nunca de ser un contemporáneo de todos los tiempos que siguieron a su vida. El toque de lo permanente es lo que su escritura pudo añadir a cualquier tontería narrada, a cualquier barbarie efectivamente copiada, y de esa permanencia forma parte la belleza de la expresión. Esto es,la poesía. Desgraciadamente, apareció demasiado pronto y pudo deslucir todo el teatro que se escribiría después.

Shakespeare indeciso

Javier Marías

Aunque hacer una aseveración tan tajante sea osado y quizá difícilmente aceptable, una de las principales razones de la grandeza y perduración de Shakespeare es que casi nunca se sabe bien lo que está diciendo; o, si se prefiere, se sabe lo que está diciendo pero no lo que significa. Esto es: se lo comprende, pero no siempre se lo entiende. Si uno lee o escucha o ve sus obras, no suele tener dificultades para seguir no ya la trama o desarrollo dramático, sino también cada uno de los diálogos, parlamentos, soliloquios, algunos muy largos y de densidad considerable. Quien haya escuchado o leído los monólogos de "Hamlet", "Macbeth" u "Otelo" comprende o cree comprender lo que en ellos se dice, hasta el punto de ser luego capaz de rememorarlos y aún de citar algún que otro verso particularmente famoso o inolvidable. Pero si ese mismo lector o espectador se detiene en ello y, por ejemplo, intenta traducirlos, decirlos de nuevo en otra lengua (su lengua), se encontrará no ya con los múltiples problemas de índole translaticia que en sí encierran, sino con la perplejidad de no "entenderlos" cabalmente, de no saber exactamente qué es lo que están diciendo, de ver siempre más de una posibilidad para cada frase. De encontrarse, en suma, con unos textos indecisos. Tal vez, entonces, dude de su capacidad de comprensión del inglés, pero descubrirá que, si consulta sus dudas interpretativas con un nativo de esa lengua, lo más probable es que el nativo, una vez alertado por el traductor, descubra a su vez que él tampoco entiende cabalmente ese texto archiconocido y que quizá ha leído o escuchado mil veces creyendo todas ellas que lo comprendía y entendía perfectamente.

La diferencia que aquí establezco entre "comprender" y "entender" es necesariamente delgada, y convendría intentar definirla: "comprender" es asumir, es darse cuenta y por enterado, es interiorizar y hacerse cargo de lo que sucede o se dice. "Entender" implica, además, ser capaz de explicarlo, o, lo que es lo mismo, de volver a decir lo dicho "con otras palabras". Esto es lo que a menudo resulta imposible en Shakespeare, principalmente porque si se para uno a "entender" lo que de buenas a primeras ha "comprendido", descubrirá con demasiada frecuencia que lo que comprendió no es enteramente inteligible, o al menos no unívoco.

Todos creemos entender los célebres soliloquios de "Macbeth" y de "Otelo". Me refiero a los que empiezan respectivamente con las palabras *"Tomorrow, and tomorrow, and tomorrow"*, y *"It is the cause, it is the cause, my soul"*. Pero sin ir más lejos, ya esas palabras iniciales resultan bastante misteriosas y enigmáticas si se intentan traducir o decir de nuevo: ¿Qué significa realmente *"Mañana, y mañana, y mañana"* (y no "el mañana", como a veces se ha traducido, pues eso se habría correspondido más bien con *the morrow*, expresión existente en inglés), "se arrastra con menudo paso día a día?" ¿Y qué significa que Otelo, cuando se dispone a matar a Desdémona (o a ejecutarla, según su propia interpretación), diga *"Es la causa, es la causa, alma mía, no dejéis que os la nombre, castas estrellas: es la causa"* ¿Qué causa es esa? ¿A qué se refiere Otelo, quien no dice "This is the cause" ni "She is the cause", como podría pensarse al ver sólo el texto español (respectivamente, "Esta es la causa" y "Ella es la causa"), sino *"It is the cause"*, frase casi ininteligible en cuanto se detiene uno en ella?

Pero voy a hablar de una cita menos conocida y que me toca más de cerca: en mi última novela hay un par de páginas en las que el narrador comenta un pasaje de "Macbeth", la escena inmediatamente posterior al asesinato del rey Duncan, cometido por Macbeth durante la noche. En esas dos páginas se analiza la actitud y el comportamiento de Lady Macbeth en esos decisivos momentos. Cuando su marido se reúne con ella tras matar a Duncan mientras dormía, lo primero que le dice es *"I have done the deed"*, esto es, *"He hecho el hecho"* o *"He cometido el acto"*. Macbeth está alterado y aterrorizado, y la inmediata reacción de su mujer es intentar convencerlo de que no es tan grave. Intenta que Macbeth se olvide en seguida de lo que ha pasado, de lo que ha llevado a efecto, y le dice frases como: *"Los dormidos, y los muertos, no son sino como pinturas"*; o *"Aflojas tu noble fuerza, al pensar en las cosas con tan enfermizo cerebro"*; o *"No se debe pensar de esta manera en estos hechos: así, nos hará volver locos"*; o *"No te*

pierdas tan abatido en tus pensamientos". Lady Macbeth trata de quitar hierro a lo que su marido ha hecho, y, según la interpretación del narrador de mi novela, en cierto sentido lo que procura es asimilarse a él y a su irremediable culpa para que él, a su vez, pueda asimilarse a ella y a su irremediable inocencia. Pues aunque ella ha colaborado, y preparado e instigado el crimen, la verdad es que no ha "hecho" nada, no lo ha cometido, no ha clavado el puñal en el pecho de Duncan, sino que cuando Macbeth le comunica *"I have done the deed"*, de lo que no hay duda es de quién es "yo". Lady Macbeth ha llegado a decir antes del asesinato (al que ella ha contribuído dejando en la alcoba del rey las dagas que utilizará Macbeth): *"De no haberse parecido a mi padre mientras dormía, yo lo habría hecho"*. Pero lo cierto es que no lo ha hecho, aún cuando, como dije, intente por todos los medios compartir la culpa, o, mejor dicho, anularla mediante la asociación y mezcla de su inocencia última. Como se dice en la novela, se trata de *"un falso maridaje suyo con el que mata"* Pero Macbeth, enajenado, ha vuelto llevando consigo las dagas que debían haber quedado en el lugar del crimen para mejor acusar a los sirvientes adormecidos por el vino que ella misma les ofreció, y Macbeth se niega a volver. Y es entonces cuando ella, culminando ese "falso maridaje", se las arrebata y se encarga de devolverlas a la alcoba o estancia real. Al salir de allí, tras haber untado las caras de los sirvientes con la sangre del muerto, le dice a su marido lo que aquí me interesa: *"Mis manos son de tu color; pero me avergüenzo de llevar un corazón tan blanco"*.

Estas dos frases no parecen encerrar ningún problema de comprensión ni de entendimiento. Cualquier lector o espectador las admitirá sin más y no percibirá dificultad ninguna, ni en el sentido ni en los vocablos. *"My hands are of your colour; but I shame to wear a heart so white"*, dice el texto en inglés.

Al terminar mi novela y pensar en un título para ella que aún no había decidido, consideré la posibilidad de llamarla "Corazón tan blanco" (que, en efecto, ha resultado el título definitivo), pese a lo gastada que está la palabra inicial. Si vencí esa resistencia y otras dudas fue porque entonces, precisamente al aislar esas tres palabras, me di cuenta de que en realidad no sabía, no entendía cabalmente lo que significaban. *"Mis manos son de tu color"*, dice Lady Macbeth, y eso está claro, porque ha manchado con la sangre de Duncan los rostros de los guardianes dormidos; *"pero me avergüenzo de llevar un corazón tan blanco"*, añade. ¿Qué diablos significa eso en realidad? De acuerdo con la interpretación del narrador de mi novela, según la cual -insisto- Lady Macbeth quiere tener la mayor participación posible en el asesinato sabiendo a la vez que ella no lo ha cometido (aunque hubiera clavado de nuevo las dagas en el pecho de Duncan muerto, seguiría sin haberlo matado), ese *"corazón tan blanco"* que *"me avergüenzo de llevar"* haría referencia a la ya mencionada e irremediable inocencia de Lady Macbeth respecto al "hecho" o "acto", por muy culpable que sea de instigación y complicidad. Sin embargo, al fijarme en esas palabras en tanto que título, me entró la duda: una duda que afortunadamente todavía hoy no he podido disipar tras numerosas consultas a nativos de lengua inglesa e incluso a especialistas en Shakespeare, los cuales, además, me confesaron no haber reparado nunca en la ambivalencia u oscuridad de la frase. (Dicho sea de paso, en ninguna de las muy anotadas ediciones de "Macbeth" que he manejado existe nota alguna para dilucidar o explicar estas tres o cuatro palabras, lo cual parece indicar que siempre han sido comprendidas a la perfección, y aparentemente entendidas.) Porque lo cierto es que "corazón tan blanco" también podría querer decir, además de "corazón tan inocente", "corazón acobardado", o "tan atemorizado", "tan pálido". Y en ese caso la vergüenza de Lady Macbeth se debería justamente a lo contrario de lo hasta aquí comprendido, a saber: a haber experimentado el mismo miedo que su marido ha conocido. Lady Macbeth tilda poco menos que de medroso y cobarde a Macbeth pese a que ha sido él quien ha entrado en la estancia del rey y ha "cometido el acto" más arriesgado, el de matar. Le dice que no se preocupe y que no piense en ello *"con tan enfermizo cerebro"*. Sin embargo, cuando es ella quien vuelve a la alcoba con el arrojo que ahora a él le falta, al salir con las manos teñidas del color asesino de su marido tal vez se avergüenza de llevar un corazón tan atemorizado por la visión del cadáver, que -vale la pena recordarlo- cuando aún estaba vivo y dormido le había hecho pensar en su propio padre. Su corazón es entonces tan inocente como cobarde, o quizá sólo una de las dos cosas, pero, ¿cuál, en ese caso?

Sólo me resta añadir que para mí es una suerte seguir sin saber, como a menudo sucede en Shakespeare, qué significa esa expresión que nunca ha llamado la atención de los más concienzudos exégetas, ni de los múltiples lectores, ni de los incontables espectadores de "Macbeth". Pues supongo que es justamente en virtud de su comprensibilidad e ininteligibilidad simultáneas, de su indecisión última, por lo que ha acabado haciéndome el gran favor de convertirse también en el título de una novela, quizá para su desgracia.

Laurence Olivier y Jean Simmons en ***Hamlet*** *(Hamlet, 1948), de Laurence Olivier*

¡No pongáis vuestras sucias manos sobre Shakespeare!

Mario Míguez

Una vez escuché un diálogo entre dos cinéfilos. Dos de aquellos para los cuales la cinefilia ya no es un placer sino un sufrimiento, una religión llena de ritos y preceptos en la que han derivado hacia el más acendrado integrismo fundamentalista; de aquellos cuya Roma es Hollywood, para los que Griffith es San Pablo, para los que Ford, Wyler y Hawks no son meros artistas sino los Padres de la

Iglesia; de aquellos que no les importa si un actor actúa bien o mal, porque sólo les interesa coleccionar estampitas de Santa Greta, Santa Ava y San Gary y reliquias de San James Dean y Santa Marilyn, mártires; de aquellos para los que el cine europeo es una herejía que acabará por convertirse a la única fe y para los que otras cinematografías son puro animismo. Uno de ellos al hablar de Hollywood no lo llamaba por su nombre, decía *"la fábrica de sueños"* con el mismo tono beatífico del fiel para quien el papado es *"la cátedra de San Pedro"*, y sentenciaba: *"Porque como dijo...*(no sé qué nombre citó de un productor o director) *el cine está hecho del material de que están hechos los sueños"*. El otro lo miró con la compasión del erudito escriturista que sabe perdonar el imperfecto conocimiento de los textos veterotestamentarios, y le adoctrinó afirmando que el origen de esa expresión era en realidad una frase genial que pronunciaba Bogart en **El halcón maltés** refiriéndose a la estatuilla del halcón...

Aunque el diálogo me recordó un poco el tipo de chistes del teatro de Harold Pinter, hagamos un brusco cambio de tono y de situación y vayamos al teatro de verdad.

Estamos en un teatro. Hay unos actores allí delante. A escala humana: no son enormes imágenes que se mueven en el mundo intemporal de la pantalla. Son seres de carne y hueso y -este es el detalle más importante- con el mismo, "el idéntico grado de realidad del espectador que los mira". Esa realidad es su herramienta de trabajo y el "material" de que se valen para crear. Los vemos sobre el escenario pero compartimos su ámbito; están como equilibristas sobre la cuerda floja, pueden caerse, pueden olvidar su papel, sentimos en el aire sus palpitaciones, la vibración de sus nervios, podemos hasta oler su sudor, porque son tangibles, porque viven este momento que vivimos. Están actuando: tomemos plena conciencia de la inmediatez, de la fragilidad, de la efímera pero absoluta realidad de la representación -que puede repetirse, pero nunca será, como una película, la misma- y quedémonos abiertos a la posibilidad de que alguien, partiendo de la realidad, consiga convencernos de la irrealidad de que es otro. Porque "eso" es el teatro.

Se está representando "La Tempestad" de William Shakespeare. Estamos en la única escena del acto IV. Próspero convoca ante Fernando y Miranda un grupo de espíritus que, conducidos por Ariel, representan una mascarada musical en la que hacen los papeles de Juno, Ceres, Iris y un coro de ninfas. Analicemos detenidamente, degustemos este momento. Hay una representación dentro de la representación: esto es un juego barroco que sucede en cientos de piezas teatrales, y en las de Shakespeare a cada momento. Pero veamos a dónde llega él en este caso concreto. *"Permaneced mudos* -avisa Próspero- *, de lo contrario se romperá el hechizo"*.

Y, de pronto, hay un vertiginoso juego de espejos, algo parecido a uno de esos pasmosos *contrapunctus* de "El Arte de la Fuga" de Bach. Se puede mirar de muchas maneras porque consiste en un continuo cambio de perspectiva, siempre y cuando nos demos cuenta de que, puesto que estamos en el teatro, estamos implicados en el juego: sucede que yo soy una persona real que soy espectador de un actor -que es una persona real- que interpreta a un personaje irreal que es a su vez, dentro de la función, una persona real que es espectador de otro actor -que es una persona real- que interpreta a un personaje que, dentro de la función, es irreal, y cuyo papel es el de un actor que interpreta a un personaje irreal. Y así, todos los que estamos en el teatro tenemos, ilusoriamente, distintos grados de realidad, y algunos tienen varios. Y se puede ser persona, personaje, actor o espectador: el que menos es dos de esas cosas, pero los hay que son todas ellas a la vez.

Acabada la representación, Próspero se dirige a Fernando con un parlamento que deja sin respiración al espectador: *"Our revels now are ended..."*. Le dice que esos actores eran espíritus irreales, y que al igual que esa visión, esa representación teatral, todas las cosas se disolverán y no quedará rastro de ellas, y añade otros tres versos de bellísima sencillez e inmensa eficacia: *"...We are such stuff/ as dreams are made on, and our little life/is rounded with a sleep"*. Versos que ya no sólo se dirigen a la irrealidad de los espíritus que han actuado, sino también a la del propio Próspero, a la del actor que lo encarna, a la del resto de los personajes y actores y -puesto que como hemos dicho antes, el *stuff*, el "material" de lo que estamos viendo es el nuestro y hemos sido implicados en el juego- a la nuestra propia. Esto es teatro, se disolverá -*"melted into air,*

into thin air"- y no dejará rastro, como todo lo demás...

Pero si esos versos han obrado la magia que contienen, si han surtido el efecto para el que fueron pensados -ese que hemos visto, y ningún otro- es porque se han dado las condiciones necesarias que se requerían y -hay que subrayarlo- "las únicas posibles": las del teatro. Si se sacan del contexto que les corresponde, no hay sino un lamentable malentendido. Y el modo más usual en que eso se hace es, además, equivocado. Cuántas veces oímos: *"Como dijo Shakespeare, estamos hechos del material..."*. Eso es mentira. Es como atribuir al propio Cervantes las frases de la sobrina de Don Quijote. Eso no lo dijo Shakespeare. Lo dice Próspero en "La Tempestad". Shakespeare tiene siempre un inmenso respeto con sus personajes, no está a favor ni en contra de ellos, nunca los utiliza para ocultarse detrás de ninguno en concreto. Los deja ser. Les da absoluta libertad de pensamiento y de acción. Lo que sí hizo él fue esconder una especie de bomba de relojería preparada en su texto para crear, por virtud de la magia del teatro, un efecto maravilloso con lo que se dice, lograr que por un momento, en una situación muy concreta, nos sintamos definidos por esos versos. Si se hubiese limitado a "decirlos" -imaginemos el parlamento de Próspero como un poema independiente-, aunque lo haga de una forma especialmente hermosa, tendrían menos valor. Porque su verdadera grandeza consiste en que su arte es capaz de "demostrarlos" empíricamente, "demostrar la verdad de esos versos" cada vez que "La Tempestad" se representa de manera efectiva en el teatro -y sólo en el teatro. Si se saca un texto de Shakespeare del ámbito teatral, entonces lo "esencial" de ese poeta, su verdadera visión poética del mundo -que es radicalmente una: "el teatro", y que él demuestra "teatralmente"- se desvirtúa. Eso ya no es Shakespeare. Ha dejado de serlo. No hace falta estudiarlo profundísimamente para darse cuenta de que el material que ha creado es para actores de carne y hueso, que siempre lo tienen en cuenta, que todas sus obras están, lo repito, "radicalmente" pensadas desde el latido de la representación viva. Aparte de que esos juegos que intentan envolver al espectador son una constante en sus obras, los ejemplos que pueden aducirse son innumerables. En algunas de sus tragedias hay temas que incluso conceptualmente sólo son comprensibles con claridad si se supone la inmediatez de la participación directa, de la presencia real del espectador. Un ejemplo deslumbrante: el acto IV de "Ricardo II". Hay una serie de escenas destinadas a crear un paralelismo entre Ricardo y Cristo ridiculizado por los romanos como el rey de los judíos. El personaje menciona a Judas y a Pilatos para calificar a sus enemigos, es entregado a los jueces y habla de tomar su cruz. El momento en que Ricardo se despoja de la realeza -una extraña "contraconsagración"- es una escena litúrgica, sacramental incluso en el lenguaje, que exije la solemnidad del rito directo, que está diseñada para ser hecha en presencia de un público anónimo. Está allí latente toda la atmósfera de los "misterios" medievales. Hay que tener en cuenta que Shakespeare se dirigía a un público concreto, y el público isabelino aún tenía el sentido de la participación en el acontecimiento, en el "ritual" festivo que entonces era el teatro. Y eso late en toda la escena. Y debemos seguir viéndola así, aunque no seamos espectadores isabelinos, porque "eso" es lo que le da todo su ambiente poético, su clima, su tono, y porque, en definitiva sólo así resultan todos los matices de la poesía dicha. Es un perfecto ejemplo de cómo en Shakespeare la poesía son palabras que necesitan ser presenciadas en vivo y en directo.

Llevemos la cuestión al extremo. Supongamos la versión cinematográfica más fiel de las posibles de "La Tempestad". Supongamos -cosa que hoy en día jamás se hace- que se respeta el texto íntegro de la obra en una representación teatral, y que se filme, a cámara fija, la función. Más tarde vemos la proyección de esa filmación en una sala de cine. ¿Qué tenemos? Teatro filmado... "¿Teatro filmado?" No. Mucho cuidado. Esa expresión, que estoy harto de leer en cientos de críticas de cine, es absurda. Flagrante contradicción en los términos. Sencillamente: si es filmado, no es teatro. Es cine. Esas imágenes de la pantalla no tienen la misma realidad que yo, ni viven el mismo instante que yo. Luego el efecto de las palabras de Próspero lo hemos desvirtuado por completo. Ya es cercano, ahora sí, al de la "fábrica de sueños". El teatro tiene una clase de magia y el cine otra completamente distinta. Ambos son hoy artes con idéntico rango y categoría, pero no las confundamos. Shakespeare -que es teatro y, junto con los trágicos griegos, el teatro más puro, porque

ofrece no sólo posibilidades de demostrar, como muchos grandes dramaturgos, la belleza del teatro sino, aún más que su belleza, su inaudita gloria -pierde todo su sentido en el cine.

Percibo a mi lector suponiendo la opinión que me merecen todas las películas basadas en textos de Shakespeare: un absoluto desprecio. Pues se equivoca de parte a parte. Cuando voy al cine voy a ver cine, no teatro, y me siento en la butaca con el mismo ánimo que ante cualquier obra de arte: dispuesto a que aquello me guste. En una película sólo me interesa valorar y disfrutar su calidad cinematográfica: lo que tiene, si lo tiene, de buen cine. No espero que ninguna versión fílmica de "Hamlet" tenga nada que ver con el original. Eso no hace falta.

Hay mucha gente que tiende a suponer que, bueno, en esas películas no está la obra tal cual, pero que algo del espíritu, de la esencia de Shakespeare permanece... No. Precisamente la "esencia", que es a lo que me refería antes, es lo único que no puede estar por ninguna parte. Lo que sí permanece son magníficos argumentos e historias que, en la medida en que se hayan sabido transformar y aprovechar -Shakespeare también compuso sus obras a partir de materiales dramáticos, narrativos e históricos anteriores- tienen grandes posibilidades cinematográficas. Esas películas son obras de arte inspiradas en otras, pero ya independientes de su origen.

Pensemos en el libreto del "Otelo" de Verdi. Ese texto se ocupa del mismo asunto que trata Shakespeare, los personajes se llaman igual y les pasa, en líneas generales, lo mismo que a los de Shakespeare. Pero hoy en día nadie duda que, cuando asistimos a una representación de esa ópera, el melodrama romántico decimonoño en que el libretista ha convertido la trama no tiene nada que ver con Shakespeare, y que lo único que importa allí es la maravillosa música de Verdi. Bien. Pues lo curioso es que los contemporáneos de Verdi no lo veían así. Los rasgos que hoy nos parecen melodramáticos a ellos les parecían trágicos. Ese público creía que aquello era verdaderamente algo muy cercano al espíritu de Shakespeare. De igual modo, hoy el gran público tiende a creer que el Hamlet de la película de Olivier -ese pobre Hamlet rebozado en Freud, del que se nos subraya hasta el aburrimiento que padece un complejo de Edipo- tiene relación con el de Shakespeare. Pero haya hecho de Hamlet lo que quiera, lo que importaría en cualquier caso sería la pericia de Olivier, su arte como cineasta. Y eso, comparativamente, queda sin duda muy por debajo de la música de Verdi.

El que se piense que el cine

Claire Bloom y Laurence Olivier en ***Ricardo III*** *(Richard III, 1955), de Laurence Olivier*

Ran
(Ran, 1985), de Akira Kurosawa

posee más que cualquier otro arte -como la pintura, la música o la danza- la capacidad de poder recibir de un modo más adecuado el trasvase de la poesía de las obras de Shakespeare, viene dado porque cine y teatro comparten "en apariencia" un rasgo común: el uso de actores. Y digo en apariencia porque se sirven de ellos de un modo tan abismalmente diferente que, si lo pensamos un poco, desaparece en seguida toda posibilidad de equiparación.

Ahí se parte también de la falacia de que es posible traducir. Es sin duda la falacia más enriquecedora que conozco pero, si no es posible traducir la poesía de un idioma a otro por la simple razón de que no todas las lenguas hablan de lo mismo (el vocablo "luna" en español evoca una idea femenina, sus correspondientes alemán *Mond* o árabe *qamar* son nítidamente masculinos), ¿por qué entonces se va a poder traducir de un arte -que también es un lenguaje- a otro? Siempre será algo diferente. Ahora bien, nada impide que, en principio, el resultado sea análogo en calidad, o incluso superior.

Pero es que, en el caso que nos ocupa, Shakespeare es Shakespeare. Ninguno de los que han adaptado sus obras ha conseguido hacer algo ni remotamente análogo. Y el caso es que algunos lo pretendían. Al menos eso es lo que parece desprenderse de la megalómana ridiculez, de la infinita estupidez publicitaria que acompañó en su día -y aún hoy acompaña- a algunas de sus películas ¡Esos carteles con el título del film y, en letras enormes, dos nombres: SHAKESPEARE-OLIVIER, o SHAKESPEARE-WELLES, puestos en el mismo nivel, de igual a igual! Tan espantosamente imbécil como la publicidad de la más mediocre **Flauta mágica** de Bergman, que va firmada por el tándem MOZART-BERGMAN, en supuesta paridad de genios. Qué disparate... Comento esto porque los cinéfilos no suelen caer en la cuenta, sólo lo perciben en otros ámbitos artísticos, como cuando ven un disco en cuya carátula se lee BEETHOVEN-COBOS o alguna otra monstruosidad así...

Mi opinión es que la mayoría de los directores que han tomado como pretexto a Shakespeare -Welles, Polanski, Kozintsev, Olivier, Zeffirelli, Cukor,...- teniendo cada uno sus virtudes y sus defectos, equivocan todos el camino. Hacen películas conceptualmente retóricas, tramposas, falsas, que a lo sumo tienen -Welles- una bonita fotografía. Ninguno de ellos logra, en lo más mínimo, traer a la memoria una sola brizna de la poesía de Shakespeare. Creen que basta con que se digan los versos para que la poesía esté presente. Olivier, por cierto, que es el que más ha vendido sus películas como Shakespeare puro, es un mentiroso, y en realidad el más impuro, porque ni siquiera escribe sus guiones sobre la base de los textos del poeta, sino que no tiene empacho en trabajar sobre las espúreas versiones de David Garrick. Olivier pone ese nombre en letra muy pe-

queñita en los títulos de crédito. En el caso de Zeffirelli no entro: no tengo interés en conocer su reciente **Hamlet**. Filme lo que filme lo hará siempre con sus inevitables amaneramiento y afectación. Y todos ellos se han empeñado en que se oigan trocitos escogidos del texto correspondiente de Shakespeare, para que el público no crea que le están dando gato por liebre. Todos, en fin, hacen películas más literarias que cinematográficas. Con una excepción, alguien que toma el buen camino: Kurosawa. En **Ran** y **El trono de sangre** afortunadamente no se oyen, metidas con calzador, frases literarias: se ve buen cine. La enorme belleza visual de **Ran** deja en ridículo la invariable falsedad de todos los pretendidos vestuarios isabelinos.

Creo que el problema principal es que a Shakespeare, lamentablemente, se le sigue considerando "literatura". Me refiero al peor sentido de ese término: ese sentido de lo literario "monumental", que significa que ya no es en absoluto vital, quiero decir que todo el mundo sabe algo de Hamlet, Macbeth y Otelo sin necesidad de haber visto ni oído ninguna función de Shakespeare.

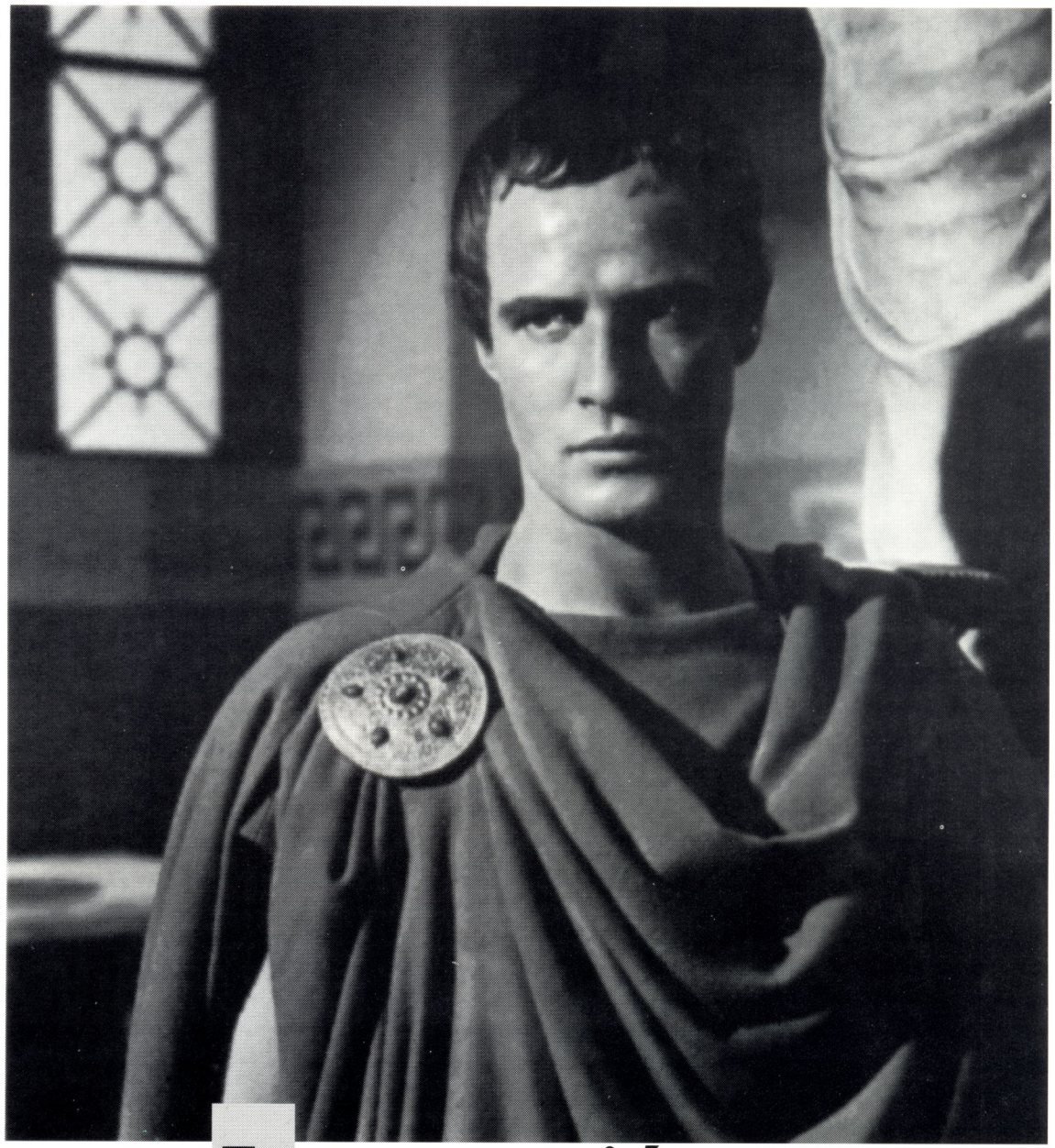
Por una parte seguimos viendo su obra hoy en día con unas anteojeras heredadas del romanticismo, considerándolo el "troquelador de caracteres universales". Es difícil borrar esos simplificadores, reduccionistas lugares comunes decimonónicos que tiene en la cabeza todo el que no conoce a Shakespeare: "Hamlet" o "la duda", "Macbeth" o "la ambición", "Otelo" o "los celos"... Esa monumentalidad es perniciosa siempre. Por ella se tiende a confundir la literatura con el cotilleo, se tiende a creer que lo fundamental de las grandes obras literarias es conocer su mito, saber lo que se cuenta allí, si el protagonista mata a la chica o no la mata, si se suicida o no. Pero habrá que seguirlo repitiendo siempre: lo importante no es eso. Lo importante es "cómo" se cuentan esos sucesos, de qué manera se les ha dado vida.

A Shakespeare, para conocerlo de verdad, hay que verlo representado en el teatro. Pero eso es muy difícil. Durante años, los distintos montajes que he visto de sus obras no me han producido, en definitiva, sino distintos grados de sufrimiento. Ahora en el teatro no se le respeta, siempre se le "adapta". (¿A qué?, ¿a nuestra insuficiencia?). Sus finísimas alas se transforman -por culpa de los siete veces sabios adaptadores- en brazotes de plomo.

Yo personalmente prefiero su lectura a la representación. Prefiero el texto, que me deja un margen de libertad con su indecisión, porque esas obras son más grandes de lo que puede abarcar ningún montaje. Creo que quien es capaz de descubrir la riqueza de Shakespeare la disfruta con menos riesgo representándosela en la imaginación. Él, que dijo con su poesía todas las cosas del mundo, también dijo eso: *"O! let my books be then the eloquence/And dumb presagers of my speaking breast"(...)"O! learn to read what silent love hath writ:/To hear with eyes belongs to love's fine wit"*. (Soneto XXIII).

Pues eso. El que tenga ojos, que oiga.

Isuzu Yamada en ***El Trono de sangre*** *(Kumonosu-jo, 1957), de Akira Kurosawa*



Marlon Brando en ***Julio César*** *(Julius Caesar, 1953), de Joseph L. Mankiewicz*

La tentación de Shakespeare

Ricardo Aldarondo

Cualquier intento de glosar en unos cuantos folios la forma en que el cine ha utilizado el vasto universo de William Shakespeare se topa con el problema de querer acotar lo inabarcable. Las obras del escritor ya tuvieron un reflejo en la pantalla antes de que se iniciara el siglo XX, y noventa años más tarde se estrena **Hamlet** (1990) de Zeffirelli, Peter Greenaway utiliza "La tempestad" para uno de sus ejercicios de barroquismo visual en **Prospero's Book** (1991), Kenneth Brannagh anuncia su intención de hacer una versión de "Otelo" con Gérard Depardieu... la fuente inagotable. Pero el peso de Shakespeare en el cine no está solamente en las adaptaciones directas de sus obras. Un material tantas veces utilizado, reconvertido y aludi-

do, sin desgastarse por ahora, no puede sino ir adquiriendo las más diversas formas, desdibujándose y renaciendo continuamente, hasta perder a menudo su figura y, en el peor de los casos, su esencia. Y así, los recortes y aportes personales del adaptador de turno, las reuniones de elementos y personajes de diversas obras de Shakespeare en una misma película, la utilización del esqueleto dramático de alguna de sus obras más populares para crear una historia completamente diferente, o la simple utilización de un fragmento significativo para elaborar o apoyar alguna escena, crean diferentes compartimentos, cada vez más amplios e inaprensibles, en la tarea de seguir a Shakespeare a través del cine.

Y es que, como dicen los más rendidos admiradores del autor de "Romeo y Julieta", en Shakespeare está todo. Sus obras han adquirido tal universalidad, los esquemas narrativos que creó son tan válidos para elaborar todo tipo de variaciones, que su influencia en el cine, como en otro tipo de obras y artes, resulta indefinible. Por eso lo que viene a continuación es un recorrido sin intento de exhaustividad, una mirada desde distintos puntos de vista al conjunto de ocasiones en que el cine ha considerado a Shakespeare el guionista más fecundo.

Quedan fuera de este repaso las obras de cuatro de los directores más significativos en la filmación de Shakespeare: Akira Kurosawa, Laurence Olivier, Orson Welles y Franco Zeffirelli tienen su espacio particular en otros lugares de esta misma publicación, aunque otros apellidos como Kozintsev o Mankiewicz tienen parecido peso en la empresa.

Shakespeare mudo

La urgencia de los primeros días del cine para impresionar en película los hechos cotidianos, y la visión primeriza que se tenía del espacio dibujado por los límites del objetivo, similar al espacio escénico del teatro, derivó en una lógica presencia de lo teatral en el cine. Igual que las primeras cámaras apuntaron a las acciones que se producían a su alrededor, se dirigieron rápidamente a los escenarios para impresionar el documento imperecedero: los grandes actores del momento se convertían en inmortales, y su talento podía por primera vez llegar a otros lugares, a otras generaciones. No es de extrañar, por lo tanto, que muchos intérpretes quisieran dejar impresionadas sus artes, aunque fuera solamente durante unos minutos. Y qué mejor para poder rodear de prestigio y trascendencia al momento, que declamar algún fragmento de Shakespeare.

En esas circunstancias debió registrarse **King John** (1899), de Sir Herbert Beerbohm Tree, la que suele considerarse como primera plasmación de la obra de Shakespeare en el cine, a cargo de uno de los actores británicos más apreciados del momento, que luego se animó con **Duel Scene From Macbeth** (1905), **The Tempest** (1905) y otras, hasta que fue contratado por Will Barker, el constructor de los estudios Ealing, para actuar en un sólo día de rodaje en **Henry VIII** (1911), una versión de más de una hora de duración. Sarah Bernhardt, disfrazada de Hamlet, hizo una de sus primeras apariciones cinematográficas en **Le duel de Hamlet** (1900), de Clémente Maurice, otra de esas escenas fundamentales rodada como documento. Pronto el incansable Georges Méliès encontró en Shakespeare un buen filón para poner argumento a sus fantasías e hizo **Le diable géant** (1901), según "Romeo y Julieta", **El mercader de Venecia** (1902) y un **Hamlet** (1907) que él mismo interpretó.

Cuando las películas comenzaron a adquirir una estructura dramática y el saqueo a la literatura empezó a ser habitual, Shakespeare era el punto de mira constante de los buscadores de historias atractivas para el cinematógrafo. Las

Asta Nielsen en ***Hamlet*** *(1920), de Sven Gade*

Forbes Robertson en ***Hamlet*** *(1913), de E. Hay Plumb*

dosis de amor, violencia, tragedia, ingenio y comicidad de sus obras eran materia perfecta para las películas. Además, muchas de esas historias resultaban familiares para el gran público a través de la literatura o el teatro, y era un modo de engancharle al nuevo medio. Otros factores influyeron para que se diera el saqueo incesante: recoger el legado de Shakespeare daba un prestigio, un aura artística al cine, que aún no tenía, y además no había que pagar derechos de autor, lo cual abarataba el producto. Así, no es de extrañar que en la época del cine mudo se filmaran unas 400 películas que contenían a Shakespeare.

Otras barreras aparentemente más insalvables se superaron con facilidad: si Shakespeare es fundamentalmente el teatro de la palabra y el lenguaje, tratar de hacer una adaptación para un medio sin sonido parece una empresa de locos. Claro, que esas adaptaciones habitualmente se reducían a la utilización del esqueleto narrativo, y en menos de media hora se daban por finalizadas las densas y ricas obras, extractadas a través de las escenas fundamentales.

El emprendedor J. Stuart Blackton pronto encontró el filón para su recién fundada Vitagraph, y firmó como director más de una docena de adaptaciones entre **Antonio y Cleopatra** (1908) y **Cleopatra** (1913). Frank Benson fue otro actor/director que recurrió a Shakespeare repetidamente, destacando su **Ricardo III** (1911), con una serie de cuadros móviles que representaban los escenarios principales. Griffith también hizo su aportación con **The Taming of the Shrew** (1908), pero la más destacable de las adaptaciones de estos años fue **Hamlet** (1913), dirigida por E. Hay Plumb, según un montaje de Sir Johnston Forbes-Robertson, una producción rodada en estudio y en escenarios naturales, que reducía el original con bastante habilidad a hora y media.

Cuando Italia comenzó a ser el escenario de una serie de películas históricas, a partir de 1908, cimentando lo que sería la primera época de esplendor del cine italiano, Shakespeare fue también fuente de numerosos títulos, alrededor de cincuenta. Una de las primeras fue **Re Lear** (1910), de Giuseppe di Liguoro, con Francesca Bertini en el papel de Cordelia. Enrico Guazzoni, que se hizo célebre con **Quo Vadis** (1913), emprendió diversas adaptaciones como **Marcoantonio e Cleopatra** (1913), **Julius Caesar** (1914), con una notable interpretación de Amleto Novelli. En Inglaterra, una estrella del momento, Matheson Long encarnó a un exagerado Shylock en *The Merchant of Venice* (1916), una curiosa versión en la que se veía al actor negociando su contrato. Una de las aportaciones más personales de la época muda fue la de Sven Gade y Heinz Schall, que en **Hamlet** (1920) escogieron a una actriz, Asta Nielsen, para encarnar el célebre papel, siguiendo la teoría de que Hamlet era en realidad una mujer, hecho mantenido en secreto para que pudiera acceder al trono.

Las dos adaptaciones firmadas por Lubitsch, que se comentarán más adelante, la utilización del personaje de Otelo en la

danesa en **Skuespillers Kaerlighed eller Othello** (1916), de Martinius Nielsen, para establecer un paralelismo entre la vida ficticia y la real de un actor -como hizo más tarde George Cukor en **Doble vida** (*A Double Life*, 1948)-, la concepción moderna y rigurosa a un tiempo de **Der Kaufman von Venedig** (1923), de Peter Paul Felner, o la convincente interpretación de Emil Jannings en **Othello** (1921-22), de Dimitri Buchowetzki, marcan algunos de los puntos álgidos en los "Shakespeares mudos", hasta la llegada de la primera adaptación sonora, **La fierecilla domada** (*The Taming of the Shrew*, 1929), de Sam Taylor.

Directores reincidentes

Por mucho que el cine se desligara en poco tiempo del teatro y comenzara a elaborar su propio lenguaje, el teatro accede al cine. Cualquier actor que haya seguido los pasos tradicionales se ha encontrado, aunque sea en una función de colegio, interpretando algún personaje de Shakespeare. Cuando esos actores se han afianzado en el cine, o se han convertido también en directores, han buscado la ocasión de adaptar a Shakespeare ya fuera por pura vocación (Welles, Olivier), por una visión teatral del cine (Cukor), o por considerar a Shakespeare, como Mankiewicz, *"la mente más grande, el creador más grande, y de lejos, de todos los escritores"* (1). De una u otra manera, muchísimos directores han tenido la tentación de "cumplir" con la devoción a Shakespeare, o han querido dotar a su filmografía de un toque de distinción, hasta el punto, por ejemplo de empujar a Charlton Heston a ejercer por primera vez de director en **Marcoantonio y Cleopatra** (*Antony and Cleopatra*, 1971). Algunos, además de Kurosawa, Welles, Olivier y Zeffirelli, necesitaron más de una ocasión.

Ernst Lubitsch

Aunque **Las hijas del cervecero** (*Kohlhiesels Töchter*, 1920) sea una de las tres comedias que Lubitsch apreciaba más, de las que hizo en Alemania, no parece que esa película y **Romeo y Julia** (*Romeo und Julia im Schnee*, 1920) obedecieran a un cimentado interés del director por la obra de Shakespeare. El hecho de que en unas semanas adaptara al cine "La fierecilla domada" y "Romeo y Julieta" se revela más bien como una simple excusa para utilizar dos argumentos que le venían como anillo al dedo para buscar la sátira, la doble intención y el sexo solapado, en las parejas retratadas, elementos que formaban parte de las comedias cortas que hacía en esa época. La primera tuvo un notable éxito, en parte por la alabada interpretación de Henny Porten. Trasladaba la acción a la campesina Baviera, con personajes extravagantes y una cierta tendencia a ridiculizar los sentimientos patrióticos. El escenario nevado de **Romeo y Julia** no tenía tampoco más razon de ser que la de convertir la tragedia en comedia. Son dos películas muy poco conocidas, que se estrenaron con sólo tres días de diferencia. Años más tarde, **Ser o no ser** (*To Be Or Not to Be*, 1942) relacionaba de nuevo a escritor y director. El comienzo del monólogo de Hamlet repetido por un actor en diversos momentos de la trama, con distintos fines, era más que una cita: la representación de la humanidad frente a la barbarie nazi, el hilo conductor de una broma genial y despiadada. Una frase inspirada creó algún malentendido. El general nazi comentaba al actor tras su recitado: *"Lo*

Leslie Howard y Norma Shearer en ***Romeo y Julieta*** *(Romeo and Juliet, 1936), de George Cukor*

Elizabeth Taylor en ***Cleopatra*** *(1963), de Joseph L. Mankiewicz*

que usted ha hecho con Shakespeare, es lo que nosotros estamos haciendo ahora con Polonia".

George Cukor

Teniendo en cuenta que Cukor concebía el cine como una extensión del arte dramático no es de extrañar que cuando su cine se encontró con Shakespeare, la cámara no fuera más allá de la teatralidad original. Tampoco **Romeo y Julieta** (1936) podía dar mucho más de sí, tal y como estaba planteada: una producción elegante y sin aristas de Irving Thalberg, para dar un toque de exquisitez a la MGM, con dos actores demasiado mayores para hacer creíbles los personajes de los adolescentes amantes, Leslie Howard y Norma Shearer. En **Doble vida** (*A Double Life*, 1948) la propuesta era más interesante, a través de un guión de Ruth Gordon y Garson Kanin: un actor que está representando contínuamente "Otelo" en los escenarios, es víctima de una obsesión de celos en su vida real. El hecho de que la narración hiciera confluir las situaciones de ficción y realidad hasta repetirse en una y otra debió empujar a Cukor a remarcar el carácter teatral de las escenas originales, siempre mostrando el borde de la escena o los espectadores, para marcar la diferencia con los pasajes de la vida real del actor, buscando en la trama de Shakespeare más una excusa para diseñar la figura de un psicópata, que una verdadera instrospección en el personaje original.

Grigori Kozintsev

Para algunos, el mejor adaptador de obras de Shakespeare al cine, aunque tambien el menos divulgado. Como reflejo de su profundo conocimiento de Shakespeare y el concepto de tragedia, que le llevó a publicar algunos libros al respecto, Kozintsev buscó el equilibrio entre la más exacta fidelidad al original, con especial dedicación a la ambientación y el vestuario y una personal puesta en escena e interpretación de los personajes. **Hamlet** (*Gamlet*, 1964) tiene vocación de superproducción, pero cuida al máximo los detalles. Según Ado Kyrou, es una magistral lección de puesta en escena, llena de brutalidad y furor, bañada de una atmósfera erótica. *"Su belleza resulta poco habitual. Belleza hecha de largos movimientos y de encuadres amorosamente compuestos, hecha de gestos complejos y miradas alusivas"* (2). Tambien **El rey Lear** (*Korol Lear*, 1971) despierta pasiones, aunque a menudo ha sido tachado de academicista. Para Jean-Louis Bory, *"Kosintzev crea un drama que inspira temor es decir, formidable (...). Crea el interés a través de la solemnidad (...). El drama está claramente contado. Las relaciones entre los personajes son transparentes; y transparente es la construcción del conjunto, en particular el paralelismo entre los dos martirios paternales"* (3). La música de Dimitri Shostakovich apoya la grandiosidad definida por las panorámicas y los travelling épicos.

Joseph L. Mankiewicz

Al filmar **Julio Cesar** (*Julius Caesar*, 1953), Mankiewicz se planteó un riguroso respeto al drama original. Y sin embargo consiguió una versión considerablemente personal, emotiva y llena de fuerza, la mejor puesta en imágenes de esa obra de Shakespeare. La dirección de actores con nombres *a priori* tan poco apropiados como Marlon Brando, Edmond O'Brien o Deborah

Kerr, extrajo toda la sensibilidad necesaria a los recitados. Los cuidados encuadres (esa distribución de rostros en primer plano durante la conspiración, esa diagonal formada por la primera fila de espectadores, frente a la soledad de Marco Antonio, esa alternancia de planos lejanos del pueblo en en el discurso de Bruto con los rostros cercanos que anuncian la entrega de los romanos ante las palabras de Marco Antonio) superponen el concepto cinematográfico sobre la teatralidad, que por otra parte se mantiene intacta, como en la escena de la batalla. La austeridad del blanco y negro y la pantalla cuadrada primaron sobre la posible espectacularidad en este drama sobre "el destino aliado con la traición". Exactamente al contrario que en **Cleopatra** (*Cleopatra*, 1961-63), en la que la necesidad impuesta de crear colosalismo apagaron el espíritu shakespeariano, que por otra parte convivía en el guión con inspiraciones en obras de Plutarco, Suetonio, Apiano, Franzero y Bernard Shaw. Sin embargo algunas secuencias intimistas conseguían acercarse al interior de los personajes, a veces diluídos por la complejidad y precipitación de la historia contada. Mankiewicz tuvo intención de adaptar otras obras de Shakespeare que no han llegado a materializarse: "Noche de epifanía", "El sueño de una noche de verano" y "Macbeth".

Kenneth Brannagh

De momento sólo ha filmado una obra de Shakespeare, **Enrique V** (*Henry V*, 1989), con la que debutó como director, pero la calidad de ésta, su intención de llevar al cine "Otelo", y el hecho de que en Inglaterra se le haya saludado como el continuador de Orson Welles y Laurence Olivier, por su rigurosa y renovada visión de **Enrique V** son suficientes. Un rey lleno de barro y sangre que, sin decirlo, expresa con su ambigüedad moral el horror de la guerra. Una interpretación esmerada y honda. Una verdadera introducción del teatro al cine (incluso físicamente), con alusiones y respeto a Olivier, pero con un dramatismo personal, apoyado en momentos tan impactantes como el recitado de Brannagh en contrapicado ante las murallas de Harfleur, el recorrido nocturno del rey entre sus soldados, o el larguísimo travelling que sigue al cansado monarca, portando un cuerpo, por el campo lleno de heridos y muertos.

Grandes personajes, obras principales

Una y otra vez, el cine vuelve sobre los grandes personajes y las principales obras de Shakespeare, con cada uno de los autores tratando de buscar un nuevo enfoque o un tratamiento visual personal de unas creaciones que parecen inagotables. En realidad casi todos los títulos shakespearianos han pasado a la pantalla, incluso los menos populares: además de las reduccionistas versiones de principios de siglo, "A vuestro gusto" dió lugar a **Como gustéis** (*As You Like It*, 1936), de Paul Czinner; "Mucho ruido y pocas nueces" a **Wet Paint** (1936), de Arthur Rosson y **Mnogo Schuma Is Nitschvo** (1956), de L. Samkowoi; "Medida por medida" a **Zweirlie Mass** (1963), de Paul Verhoeven y **Dente per dente** (1942), de Marco Elter; "La comedia de

Anita Louise en ***El sueño de una noche de verano*** *(A Midsummer Night's Dream, 1935), de W. Dieterle y M. Reinhardt*

los errores" a **Muchachos de Siracusa** (*The Boys From Syracuse,* 1940), de Edward Sutherland; "Noche de Epifanía" a **Was ihr wolt** (1962), de Franz Peter Wierth; y sobre la obra poética, **Les sonnets de Shakespeare** (1990), de Gérard Mordillat.

Una historia tan rotundamente universal como **Romeo y Julieta** se puede encontrar en su esencia en cualquier película. Pero además de las versiones de Lubitsch, Zeffirelli y Cukor, conviene señalar **Romeo und Julia auf dem Dorfe** (1941), de Valérien Schimidely y Hans Trommer *"la obra maestra en materia de psicología del erotismo juvenil y del suicidio"* (4), **Romeo, Julieta y las tinieblas** (*Romeo, Juli a Tma*, 1959), de Jiri Weiss, ambientada en la Praga ocupada por los nazis; **Romeo y Julieta** (*Romeo and Juliet,* 1954), de Renato Castellani, refinada versión inglesa rodada en Italia; **Les amants de Vérone** (1949), de André Cayatte, de vocación "artística"; dejando a un lado parodias como **Romeo y Julieta** (1943), de Miguel M. Delgado, **Romanoff y Julieta** (*Romanoff and Juliet,* 1961), de Peter Ustinov o **No somos ni Romeo ni Julieta** (1968), de Alfonso Paso.

"La fierecilla domada" tambien está más o menos disfrazada en innumerables películas. Su esencia de lucha de sexos, atracciones disimuladas y equívocos contínuos está, por ejemplo en **La fiera de mi niña** (*Bringing Up Baby,* 1938), de Howard Hawks. Pero son versiones más claras **La fierecilla domada** (*The Taming of the Shrew,* 1929), de Sam Taylor, **You Made Me Love You** (1933), de Monty Banks, **El charro y la dama** (1949), de Fernando Cortés, **La fierecilla domada** (1955), de Antonio Román, con Alberto Closas y Carmen Sevilla o **La mujer indomable** (*The Taming of the Shrew,* 1967), de Franco Zeffirelli.

Junto a las curiosas ocasiones en que Hamlet ha sido interpretado en el cine por una mujer (Sarah Bernhardt o Asta Nielsen), el príncipe de Dinamarca ha tenido muchísimas encarnaciones, además de la de Olivier y las ya comentadas: **Der Rest ist Schveigen** (1959), de Helmut Kaütner, con la acción trasladada a la posguerra y las familias industriales del Ruhr; **Hamlet** (1969), de Tony Richardson, puro teatro filmado, con Anthony Hopkins como Claudio y Marianne Faithfull como Ofelia; **Hamlet** (1954), de Kishore Sahu, fiel versión hindú; o el personalísimo **Hamlet** (1976) de Celestino Coronado, utilizando técnicas de video.

"Macbeth" fue espléndidamente adaptado por Orson Welles en **Macbeth** (1947) y Akira Kurosawa en **El trono de sangre** (*Kumonosu-jo,* 1957). Pero también son perdurables el **Macbeth** (*Macbeth*, 1947) de Roman Polanski, por su extremada violencia, **Sibirska Ledi Macbeth** (1961), de Andrej Wajda, con una Lady Macbeth situada en Siberia; o **Macbeth** (1987), de Paula Pentti, con la acción trasladada al Helsinki contemporáneo.

De "Otelo" ya se han señalado algunas versiones, pero tambien están **Othello** (1965), de Stuart Burge, con Laurence Olivier esta vez sin dirigir; **Othello** (1955), de Serguéi Youtkévitch, rigurosa y reconfortante versión soviética; **Noche de pesadilla** (*All Night Long,* 1962), de Basil Dearden, en clave de jazz; y el descabellado producto hispano **Othello, el comando negro** (1982), de Max H. Boulois.

"El sueño de una noche de verano" tuvo sus particularidades: Max Reinhardt y William Dieterle utilizaron a Mickey Rooney como Puck, Jirí Trnka hizo un espectáculo fantástico con marionetas y Peter Hall ilustró un texto simplemente didáctico. El **Richard III** (1986), de Raul Ruiz está en las antípodas de Olivier, porque los personajes y las acciones están revolucionados, reinventados. Lo mismo ocurre con **King Lear** (1987), de Jean-Luc Godard, donde un descendiente de Shakespeare va buscando las palabras del escritor. Más ortodoxo fue el **King Lear** (1970) de Peter Brook. Despues de **Othello**, Stuart Burge lo intentó de nuevo con **El asesinato de Julio Cesar** (*Julius Caesar,* 1971), pero la reunión de estrellas (Charlon Heston, John Gielgud, Richard Chamberlain, Christopher Lee...) fue un fracaso. De "La tempestad" destacan dos versiones que mantengan el título original: la de Derek Jarman de 1979, sólo toma lo esencial de la trama y se hunde en los personales sueños del director; la de Paul Mazursky, de 1982, traslada a la actualidad el drama interpretado por John Cassavettes y Gena Rowlands.

Alusiones, reinvenciones, aproximaciones

El cine estadounidense, con su capacidad uniformadora, ha convertido algunos de los argumentos de Shakespeare a los más clásicos géneros cinematográficos: "Romeo y Julieta"

se convierte al musical en **West Side Story** (1961), de Jerome Robbins y Robert Wise; "El rey Lear" llegó al western a través de **Lanza rota** (*Broken Lance*, 1954), de Edward Dmytryk; otro musical, **Kiss me, Kate** (1953), de George Sidney tenía sus raíces en "La fierecilla domada"; la película de terror **La torre de Londres** (*Tower of London*, 1939), de Rowland W. Lee no era sino una reconversión de "Ricardo III"; y uno de los títulos míticos de la ciencia-ficción, **Planeta prohibido** (*Forbidden Planet*, 1956), de Fred McLeod Wilcox, partía de "La tempestad". Y ya en el terreno del musical hispano **Los Tarantos** (1963), de Francisco Rovira Beleta y **Montoyas y Tarantos** (1989), de Vicente Escrivá trasladaban el amor imposible de Romeo y Julieta a la raza gitana.

Otra variante de adaptación shakespeariana es la reunión de elementos de varias obras, sólo conseguida plenamente por Orson Welles en **Campanadas a medianoche** (1965). **The World's a Stage**, (1953), de Charles Deane reune fragmentos dispersos de "Julio César", "Otelo", "Cuento de invierno", etc.

Entre las curiosidades personales están el relato de una compañía teatral que lleva a la India la obra del dramaturgo en **Shakespeare Wallah** (1965), de James Ivory, un corto de Carl Th. Dreyer sobre el castillo donde transcurre la acción de "Hamlet", **Shakespeare y Kroneborg** (1954), y otro corto de Jacques Tourneur **Master Will Shakespeare** (1936), que ofrece vida y obra del maestro en sólo diez minutos.

Los recitados de Shakespeare metidos como una cuña en otro contexto argumental son habituales, de **Toby Dammitt** (1968) de Fellini a **Un rey en Nueva York** (1957), de Charles Chaplin. Pero ninguno como el de **Pasión de los fuertes** (*My darling Clementine*, 1946), de John Ford, donde un actor borrachuzo trata de mostrar su arte en el exaltado ambiente de una taberna. La tragedia, la reflexión y el silencio invaden de pronto el lugar, creando un momento mágico gracias a las palabras de Shakespeare y la habilidad de Ford.

Otros tratamientos peculiares de material shakespeariano son **Joe Macbeth** (1955), de John Hughes, que conserva el esqueleto argumental, pero aplicándole un tratamiento de cine negro, y **Rosencrantz and Guildernstern are Dead** (1990), de Tom Stoppard, que inventa toda una historia a partir de dos personajes secundarios de "Hamlet"

Notas.

(1) Michel Climent. "*Billy & Joe*". Plot Ediciones. Madrid, 1988. pag. 83.

(2) Ado Kyrou. *Positif* nº 67-68.

(3) Jean Louis Boury. *Le Nouvel Observateur*. 18 de marzo de 1974.

(4) Martin Schlappner, Martin Schaub: "*Cinéma suisse: Regards Critiques 1896-1987*". Centre Suisse du Cinéma.

West Side Story *(1961), de Robert Wise y Jerome Robbins*

***Hamlet** (1948), de Laurence Olivier*

Laurence Olivier, un actor de teatro en el cine

G. Cabrera Infante

¿Quién se atrevería siquiera a imaginar que Greta Garbo en su apogeo rechazó un dia a Laurence Olivier y evitó que fuera su amante español en **Reina Cristina**? Si se recuerda a la Garbo en su última escena, haciendo de mascarón de proa, medio imperial, medio virago, se comprende el rechazo: la belleza de un Olivier muy joven habría hecho luces y sombras a la máscara sueca. Olivier tendría que haber dicho como Antonio: *" El clima es todo. No se puede, no, cantar una serenata bajo una tormenta de nieve"*, y casi decir, *"Lo mismo que el fuego fatuo, lo mismito es el queré"*. El consuelo que le quedó a Larry, como se le llamaba entonces, fue que la excelsa sueca rechazó también a Leslie Howard, a Franchot Tone y a su compatriota Nils Asther (sueca de Estocolmo le dice que no a sueco de Malmo), que en **El amargo té del General Yen**, ese mismo año 1933, creó uno de los personajes más románticos del cine: exótico, tóxico. Franchot Tone era canadiense y la Garbo detestaba a la policía montada del Canada por haber sido el pretexto en **Rose Marie** del "aria di bravura" *"Oh Rose Marie, I love you!"*. Ella la cantaba así: *"Oh Rose Marie, te odio!"* En cuanto a Leslie Howard, que se llamaba en realidad Laszlo Stainer, había nacido en Hungría y era judío, adujo que no se podría concentrar ella en

las escenas de amor con él, por culpa de sus ojos bizcos. Como se ve, Greta era toda garbo y salmuera.

Olivier dirigió todos sus pasos al teatro y en la escena inglesa se convirtió pronto en un actor eminente. Lo que no es poco. Los ingleses, por ser impecables hipócritas, son un pueblo de actores y espías. No es casualidad que las cumbres de su teatro y de su poesía dramática, Christopher Marlowe y Shakespeare, fueran, respectivamente, un espía y un actor. Olivier (que se pronuncia Olívier) fue un actor romántico que parecía clásico. Su mirada lánguida ocultaba un misterio y un tumulto, toda tormenta y desvarío, mientras una dicción precisa en su voz metálica a veces aguda, desmentía sus ojos de párpados caídos. Con estas armas conquistó a la belleza mestiza (de inglés y de indio) de Merle Oberon a su vuelta triunfal a Hollywood en **Cumbres Borrascosas**.

Curioso que la Oberon fuera la muy inglesa Catherine y Olivier, tan inglés, encarnara a Heathcliff, el oscuro gitano apasionado. O que, luego, renuente y evasivo y aristócrata, rindiera a la apenas presentable Joan Fontaine, que era un ratoncito tembloroso en **Rebeca**. Sin embargo algo tenía que tener Fontaine, pues su vestido, un jersey o un cardigan, se llama en España una rebeca, olvidadas las espectadoras de que Rebeca no aparecía nunca en la película. ¿ O es que el fantasma de la señora de Winter le robó hasta el vestuario a la narradora sin nombre?

Para Olivier habían mediado seis años desde que Hollywood (o la Garbo: entonces Greta Garbo era la Metro Goldwyn Mayer y MGM eran las iniciales del cine) lo rechazó para preferir a su amigo o amante, el sin duda mediocre John Gilbert, que ya ni siquiera era el inexplicable ídolo del cine mudo. Pero en ese mismo año de desgracia, 1933, en **Perfect Understanding**, una comedia romántica Olivier fué un considerable galán para nadie menos que Gloria Swanson, bien lejos del "Ocaso de una estrella".

En 1940 Olivier fue un perfecto Darcy a pesar de la pedestre adaptación de **Orgullo y prejuicio** para la Metro, en la que curiosamente un eminente escritor inglés, Aldous Huxley, no entendió para nada a Jane Austen, la más grande escritora inglesa de todos los tiempos y, después de Dickens, la mejor novelista del idioma. Más tarde Olivier encarnó al almirante Nelson en **Lady Hamilton**, en medio del torbellino de su amorío, pasión y tardío casorio con Vivien Leigh, envueltos ambos en las "candilejas del doble adulterio", que culminó, tórrido, ante el incendio de Atlanta en **Lo que el viento se llevó**: la Leigh era la actriz, Olivier el espectador. Ahora, casi casados, eran los amantes históricos Horatio Nelson y Emma Hamilton, ya marido y mujer en la tenue realidad de la vida.

Mediados los cuarenta Laurence Olivier interpreta (y produce y dirige su primera película) a **Enrique V,** un auxilio fílmico al esfuerzo de guerra, que le gana su primer título, caballero o *knight*, y todos pueden llamarlo ahora sir Larry. **Enrique V** es no sólo la mejor versión de una pieza de Shakespeare en el cine, sino una producción compleja y una muestra de cómo el teatro puede dar lugar al cine y todavía dejar oir la música de las palabras shakespearianas. **Enrique V** es una de las obras maestras del cine inglés. Nada mal para un debutante.

En 1948 Olivier produce, dirige y actúa en **Hamlet**, basada en la obra maestra de Shakespeare -que no es una obra maestra. No la película pero su interpretación del príncipe danés, que es a veces brillante y a veces opaca, le gana un Oscar. Debieron darle unas tijeras por la forma en que podó (o trucidó según algunos) a Shakespeare para añadir innúmeros paseos de la cámara por un Elsinor que perdió los muebles por falta

Enrique V
(Henry V, 1945),
de Laurence Olivier

Ricardo III
(Richard III, 1955),
de Laurence Olivier

de pago. Sin embargo, a la manera de Orson Welles, la banda sonora es a veces más interesante que la imagen, con los monólogos realmente interiores (la voz en *off*, como había inaugurado en el soliloquio mudo en **Enrique V**) y un corazón delator de latidos intensamente trágicos. **Hamlet** es, con todos sus defectos, una experiencia dramática.

Otra incursión en el vasto territorio teatral de Shakespeare, **Ricardo III**, es la última versión shakespeariana de Olivier: una película lenta, monótona y sucia de colores aunque brillante, como siempre, en actores. Olivier en su Ricardo pierde en belleza facial pero gana en maquillaje, que incluye una nariz casi ciranesca y una joroba pedida prestada a Cuasimodo. Pero, dice Cain, *"ella sola"*, la actuación no la joroba, *"vale el precio de la entrada... y ésta sería una obra maestra"*, la actuación no la cinta, *"del teatro puesto en pantalla"*. Cain, sin embargo ante el barroco discurso de Olivier, declara preferir el parco *yep* de Gary Cooper.

La última película de Olivier como director-actor, **El príncipe y la corista**, es la caída de otro príncipe, más carnal que Hamlet, por culpa de la carne rosácea de una dama en el ajedrez rosa del amor (ella es Marilyn Monroe con su batalla de rosas y risas) y Olivier es el príncipe ruritano pero no puritano. Olivier, como siempre que hace comedia, se vuelve un chiste alemán y es pesado y pasado de rosca.

Ahora Olivier dirige las energías que le quedan al teatro y lo hacen lord: el primer actor que consigue tal honor en toda la historia de Inglaterra. Solo Shakespeare merecía otro tanto, pero ya se sabe que como actor Will no pasó nunca de hacer el rey Hamlet ya convertido en fantasma.

Después en el cine y del desastre con ruedas de **The Betsy**, Olivier no hace más que "cameos" que a veces son camafeos. Fueron momentos más o menos fugaces en películas que eran interesantes por la fulguración dramática de su aparición, a veces con acento. Pero una excepción primera fue **Carrie,** hecha en Hollywood, en que prestó una presencia conmovedora y casi trágica. Es una de sus mejores actuaciones para el cine, desnuda y a la vez compleja, en un hombre común -un eficiente *maître d'hôtel*- al que el amor *fou* pero no feliz por Carrie lo lleva a la fuga, al fracaso y a la muerte.

Hubo también un catálogo de teatro en el cine, como su **Otelo**, teatro mal fotografiado o **The Entertainer**, teatro bien fotografiado, y una curiosa mezcla de Otelo y Gunga Din el Malo en **Khartoum**, en que hacía de Mahdi pero empleaba los trucos vocales de **Otelo**. Así cuando el Mahdi se refería a sus hermanos musulmanes, Olivier pronunciaba *"Beloved"*, amados, como *"Biloj"* y la frase encantatoria era árabe del Sudán.

En **Sleuth**, verdadera pieza de convicción histriónica, con sólo Michael Caine como contendiente -y aquí tengo que hacer una interpolación. Caine, conocido como astuto negociante, al enterarse en una conversación entre tomas de que Olivier estaba mal de dinero, le dio un consejo que Olivier tomó al pie de la letra -con mucho éxito. *"Larry"*, le confió Caine, *"acepta todos los papeles que te den en el cine. Pero mientras más cortos mejor"*. A esa revelación debe la viuda Lady Olivier no estar en la inopia porque ella cobra y nosotros, los que pagamos, tenemos la oportunidad de gozar a Olivier en joyas de acento y acierto, como en **Los chicos de Brasil**, en que su parodia del inglés que habla un judío alemán es más hilarante que el maquillaje nazi de Gregory Peck -que recuerda a Jorge Negrete en su decadencia. Olivier afinó en los acentos, tanto como para revelar : *"El que hace un acento hace un ciento"*.

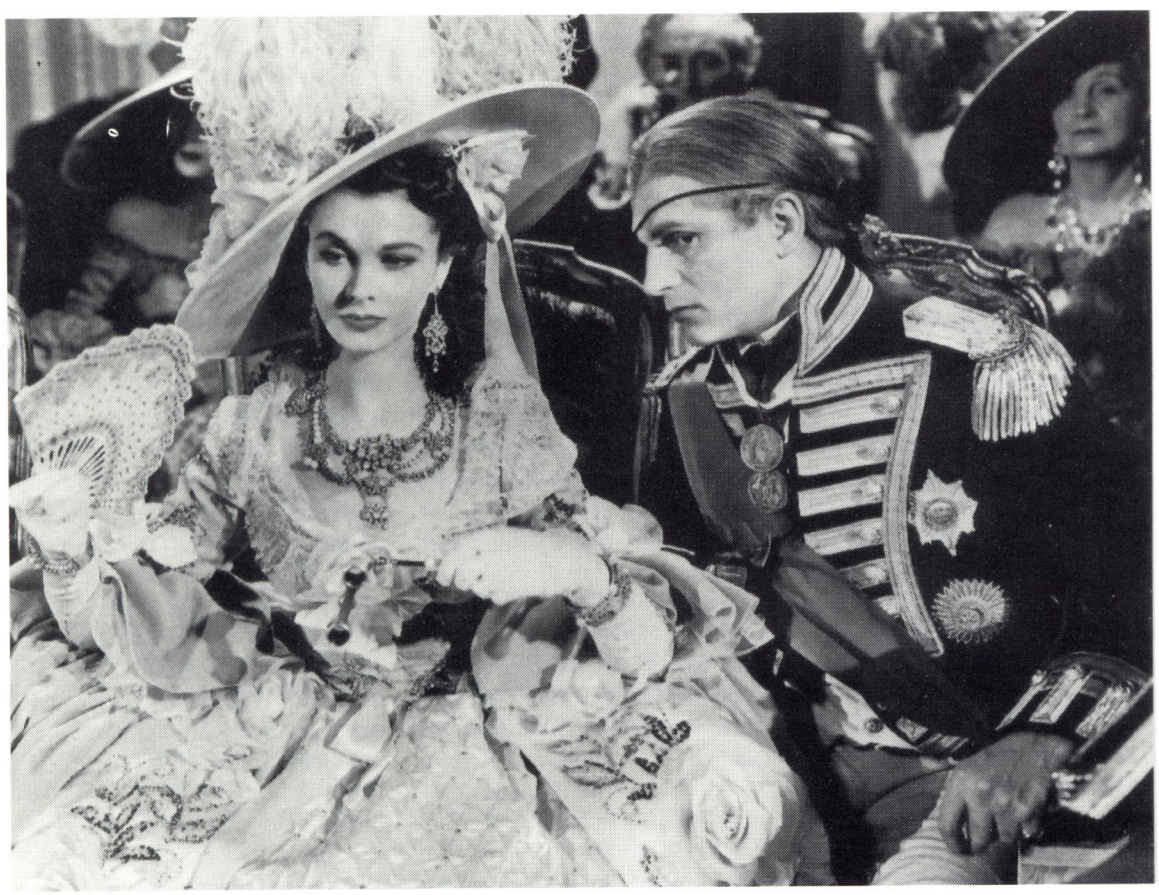
Y efectivamente así lo probó en **Marathon Man** en que no sólo hizo otra variante del acento alemán -en **Los chicos** era un judío de origen alemán, una suerte de cómico Dr.

Wiesenthal, en **Marathon Man** es el Dr. Sel, un dentista nazi que se hizo millonario sacando muelas de oro de los judíos muertos en campos de concentración- sino que en vez del apasionado cazanazis era una fría, metódica y eficaz versión del dentista como torturador, en que fresas quiere decir dolor no fruta. Olivier se permitió una lección de elocución en medio del terror con una sola frase, *"Is it safe?"* (¿Es seguro?), que repite siete veces, cada vez con diferente entonación, que van de la pregunta de aparente inocencia a la orden imperiosa, pasando por todas las variaciones posibles en una frase cotidiana, casi inocua. Olivier así ilustró dramáticamente la frase de Hannah Arendt, al referirse a Adolf Eichmann, juzgado en Israel, que caracteriza a todo nazi. Arendt mencionaba como impresionante la última "banalidad del mal". Olivier encarnaba a un nazi, pero como actor era todo menos banal: era un maestro del mal.

Fue en **Sleuth** que Olivier llevó una multitud protagonista bajo su bisoñé y sobre la sotobarba. Su admirable actuación está hecha sólo con su dicción, unos pocos gestos y el más variado elenco de acentos jamás oído en el cine. En **Sleuth**, Lord Olivier calvo, viejo y achacoso rutilaba como múltiples estrellas contra un cielo de cartón pintado, en una escena tan variada como el idioma inglés -el similor hecho oro. Esta función, señoras y señores, no es una película ¡es una antología de voces! Para conseguirla hizo falta vivir muchas veces en la escena y casi morir en la vida. Olivier, pasen y vean, acababa de ser operado de cáncer de la próstata.

En **Lady Hamilton** hay una escena crucial que es como una metáfora. Vivien Leigh encuentra de nuevo a Olivier y éste no es ya la joven estrella de mares que conociera un día; fugaz, audaz. Cuando el actor, antes de marino, ahora de almirante, de héroe de toda Inglaterra, se vuelve hacia la lámpara (y hacia nosotros los espectadores), después de años de campaña, y Vivien Leigh, su amante, ahora su esposa, ve con horror su cara macerada por el tiempo y por la guerra, su ojo tuerto, su brazo manco -ya no puede menos que enamorarse de nuevo de él: de Laurence Olivier, de Lord Nelson. He ahí la metáfora en un breve momento del cine. Así caemos nosotros los espectadores rendidos de admiración ante Lord Olivier, antes Sir Larry, Olivier a secas en varias personas interpuestas. Se levanta el telón para mostrar la pantalla: el más grande actor de teatro que haya tenido el siglo será sólo visible en el cine -ahora y para siempre. Pero.

Será un actor para la eternidad.



***Lady Hamilton** (1941), de Alexander Korda*

Orson Welles en ***Campanadas a medianoche*** *(Chimes at Midnight, 1964)*

Shakespeare y Welles
Adaptaciones, revisitaciones y otras apasionadas infidelidades

Esteve Riambau

"Shakespeare era terriblemente pesimista. Pero, como muchos pesimistas, era también un idealista. Sólo los optimistas son incapaces de comprender lo que significa amar un ideal".

Orson Welles

Los biógrafos de Orson Welles se han puesto de acuerdo en señalar que a los siete años ya hacía gala de su condición de niño prodigio recitando de memoria amplios pasajes de "El Rey Lear". Dos años después era capaz de escenificar esta obra de William Shakespeare encarnando, naturalmente, el papel del protagonista. En 1985, pocos meses antes de su muerte, todavía preparaba su adaptación a la pantalla después de haberla interpretado en teatro y televisión.

Como Lear, Welles también tuvo tres hijas y toda su vida estuvo marcada por un cierto aire de tragedia shakespeariana que, periódicamente, se exteriorizaba a través de la adaptación de algunas de las obras del dramaturgo británico a las diversas parcelas creativas que cultivó. Entre las adaptaciones cinematográficas de Shakespeare, sus versiones de **Macbeth**, **Otelo** y **Campanadas a medianoche** -además de la nunca exhibida de **El mercader de Venecia** (1)- ocupan, indudablemente, un lugar privilegiado. Pero esa es sólo la punta de un iceberg que recorre medularmente la relación existente entre ambos genios.

Precocidades

Independientemente de esas precocidades infantiles, Welles tomó un primer contacto con la obra de Shakespeare cuando, entre los once y los quince años, conmocionó los cimientos de la progresista Todd School de Woodstock (Illinois) con personales adaptaciones de "Ricardo III" o una primera versión de "Five Kings", un embrión del montaje de textos que daría pie a **Campanadas a medianoche**. Hacia 1928 dirigió una versión de "Julio César" -donde interpretaba los papeles de Marco Antonio y Casio- con la que participó en una competición dramáti-

ca entre diversas escuelas. El jurado le negó el primer premio porque pensó que la Todd School había contratado a dos actores profesionales; pero cuando se resolvió el equívoco, Welles recibió un galardón extraordinario.

Tres años después pasó el verano en Irlanda. Atraído por el programa del Gate Theatre de Dublín, ahuecó la voz y se presentó como una figura de los escenarios de Broadway. Micheál MacLiammóir y Hilton Edwards -los responsables de la compañía- le contrataron para diversas obras, entre las que se encontraba "Hamlet", y dos años más tarde le devolvieron la visita para representar la tragedia del príncipe de Dinamarca, con Orson en el papel de Claudio, en el Festival de Teatro que Welles organizó en la Todd School. Poco antes ya había debutado profesionalmente. La ocasión se la proporcionó Katherine Cornell, con cuya compañía efectuó sendas jiras con la obra "Romeo y Julieta".

Curiosamente, tanto "Hamlet" como "Romeo y Julieta" o "Noche de Reyes" -cuya adaptación dirigió para los micrófonos de la CBS en 1936- jugaron un escaso papel en la futura vinculación de Welles con la obra de Shakespeare. El futuro cineasta contemplaba al dramaturgo con profundo respeto. Durante el rodaje de **Campanadas a medianoche** confesó a Jesús Franco, su director de segunda unidad, que el motivo por el que aplazaba el rodaje de sus tomas con los grandes intérpretes shakespearianos que intervenían en el film era porque él mismo se consideraba *"un patán norteamericano"* indigno de compararse con los grandes herederos de la escena británica. *"He repetido siempre a los actores americanos* -ya había declarado anteriormente- *que nunca podríamos tener un gran teatro norteamericano en América, porque es imposible hacer comprender a un grupo de actores americanos lo que Shakespeare entendía por 'rey'; creen que se trata de un buen hombre que un día se ciñe una corona y se sienta en un trono"* (2).

Treinta años antes había manifestado similares reservas. Conjuntamente con Roger Hill, tutor de la Todd School, publicó unas ediciones divulgativas de algunas obras del dramaturgo británico. En el prólogo de "Everybody´s Shakespeare", escrito por Welles, puede leerse: *"Shakespeare lo dijo todo. Desde el cerebro hasta el vientre. Cada talante y cada minuto de la existencia del hombre. Su lenguaje es como la luz de las estrellas y la de las luciérnagas, como la del sol y la de la luna. Lo escribió con lágrimas, sangre y cerveza, y sus palabras caminan como latidos del corazón. Habla a todo el mundo y todos lo aclamamos pero es pertinente recordar, si realmente le apreciamos, que no nos pertenece a nosotros sino a otro mundo; a un mundo florido y absolutamente destacable que olía con certeza a aguileña, a pólvora de escopeta y a tinta de impresor, y era vigorosamente dominado por Elizabeth"* (3).

Pero esa actitud del futuro cineasta, coherente con la enorme timidez que siempre manifestó hacia los seres que más apreciaba, todavía aparece reflejada con mayor claridad en la carta que remitió a Hill mientras preparaba esta edición destinada a la divulgación académica de Shakespeare. En ella se preguntaba: *"¿Qué derecho tengo para proponer una inflexión de sus vigorosos párrafos a crédulos inocentes? ¿Quién soy yo para afirmar que ese es 'tierno' y ese otro debe ser dicho de modo 'airado' y aquél 'con una sonrisa'? Hay tantas interpretaciones de los personajes de "Julio César" como caben en el amplio firmamento divino"* (4).

Sin embargo, cuando Welles se vio rodeado por unas circunstancias profesionales que le permitieron profundizar esa relación con una plena libertad creativa, su interpretación de Shakespeare se situó en las antípodas de cualquier convencionalismo. Sin que se pueda hablar de traición -quizá de apasionada infidelidad-, aprovechó la especificidad que le proporcionaban los diversos medios con los que trabajó -el teatro, la radio, el cine y la televisión- para volver una y otra vez sobre los mismos textos buscando, en cada ocasión, vertientes insólitas. De hecho, excepto en el caso de esos primeros escarceos juveniles, la relación de Welles con Shakespeare se limita prácticamente a cinco obras. De la mayoría efectuó versiones teatrales y radiofónicas y, si alguna de ellas no pudo ser adaptada a la pantalla, fue por causas totalmente ajenas a las intenciones de Welles.

Ambición y poder

Resulta extraordinariamente significativo que el primer proyecto de Welles para el progresista Federal Theatre fuera una versión de "Macbeth", símbolo de la ambición de poder que caracterizará a gran parte de los protagonistas de su obra cinematográfica, desde el magnate de **Ciudadano Kane** hasta el policía Hank Quinlan de **Sed de mal**.

En 1936, el joven actor trabajaba en el programa radiofónico "March of Time" cuando conoció a John Houseman y éste, recién nombrado director del Teatro Negro de Harlem, solicitó su colaboración para llevar a término un programa de adaptaciones clásicas. Por consejo de Virginia Nicholson -su primera mujer- Welles trasladó la acción de la tragedia a Haití, en época del emperador negro Jean Christophe, y cuando el 14 de abril de aquel año se alzó el telón, los atónitos espectadores del Teatro Laffayette prescindieron de cualquier prejuicio para enfrentarse con una peculiar versión del texto de Shakespeare.

Sobre un gran escenario, ocasionalmente multiplicado por diversos niveles, los actores de color Jack Carter y Edna Thomas encarnaban los principales papeles acompañados por Canada Lee, Eric Burroughs y más de un centenar de extras reclutados entre gente del barrio. Los vestidos y

Orson Welles y Jeanette Nolan en ***Macbeth*** *(Macbeth, 1957-58)*

decorados -diseñados por Nat Karson- respondían al carácter salvaje de la obra. Las brujas originales habían sido sustituídas por hechiceras de vudú. La atmósfera sonora creada por Virgil Thomson no era menos sorprendente y tan pronto subrayaba con efectos determinadas réplicas como contrastaba los valses que acompañaban la escena del banquete con melodías nativas interpretadas por un conjunto de músicos africanos. Eran las transformaciones más evidentes de una versión también modificada por Welles en lo que se refiere a su texto que, paradójicamente, mantenía su fidelidad al espíritu original imprimido por Shakespeare.

Después de una circunstancial adaptación radiofónica para la CBS en 1937, diez años más tarde regresó sobre una nueva versión escénica de esa misma obra. Sin embargo, las circunstancias profesionales del cineasta habían cambiado. El joven talento neoyorquino sufría las consecuencias de su fracaso en Hollywood y Shakespeare representó -como sucedería en otras ocasiones- una segura tabla de salvación. Pese a que en principio pensaba en "El rey Lear", "Julio César" u "Otelo" -a representar en el Festival de Edimburgo como respuesta a una invitación cursada al Mercury Theatre-, el éxito de la versión *vudú* le impulsó volver a "Macbeth" para una doble adaptación. Con el fin de obtener el crédito para trasladar el texto a la pantalla por parte de la Republic Pictures, una productora especializada en serie B, negoció una versión teatral paralela en el Utah Centennial Festival de Salt Lake City. Este certamen accedió a facilitar los ensayos y correr con el coste del vestuario mientras Welles se comprometía a realizar la versión cinematográfica en el plazo de tres semanas y con un presupuesto de 800.000 dólares.

Tanto en el escenario de Salt Lake City como en el plató de Hollywood donde se rodó con prácticamente los mismos actores -presididos por Jeanette Nolan y el propio Welles- volvió a trasladar la ambientación, esta vez desde el siglo XI en el que originariamente transcurre la acción a una Escocia bárbara y primitiva que acentuaba el carácter sanguinario de la lucha por el trono. El director e intérprete cometió algunas excentricidades -otorgó a su hija Christopher un papel masculino- y volvió a modificar el texto original de acuerdo con una estructura que reforzaba el carácter circular de la tragedia, sintetizaba dramáticamente una serie de personajes menores en uno sólo y realzaba la crueldad de Macbeth al hacerle asumir personalmente el ajusticiamiento del hijo de Lady Macduff. En una arriesgada pirueta de corte edípico, ese era el papel interpretado por la hija del cineasta (5).

Paradójicamente, un film que había sido realizado a remolque del éxito obtenido por la versión de **Enrique V** de Laurence Olivier, pagó con idéntica moneda las consecuencias de su limitado presupuesto. Tras numerosos avatares sufridos con el montaje de la banda sonora, la copia estuvo lista para su estreno mundial en la Mostra de Venecia de 1948. Allí coincidió con el recién terminado **Hamlet** de Olivier y Welles, en un alarde de prudente modestia, retiró su obra de la selección oficial para evitar comparaciones que, con toda probabilidad, habrían resultado odiosas. O, en todo caso, desplazadas del verdadero objetivo del cineasta, básicamente preocupado por demostrar a Hollywood su capacidad para rodar un film en sólo tres semanas y con un presupuesto ridículo (6). Una proeza que sólo podía tener al alcance gracias a su familiaridad con Shakespeare como soporte literario.

Shakespeare contra el fascismo

La primera aproximación profesional de Welles a "Julio César" tampoco fue nunca superada. La experiencia del Federal Theatre tuvo su continuidad en el Mercury Theatre, que -por sugerencia de Sidney Howard, guionista de **Lo que el viento se llevó**- inició la temporada de 1937 con una innovadora versión de esta obra de Shakespeare. Welles afirmó que *"nuestro 'Julio César' refleja la histeria que existe en ciertos países actualmente gobernados por dictadores. Vemos el amargo resentimiento de los hombres que han nacido libres contra la imposición de una dictadura. Vemos un asesinato político, como el de Huey Long. Vemos que las esperanzas de Bruto de un gobierno más democrático se evaporan con el triunfo de un demagogo (Marco Antonio), que sucede al dictador. Nuestra moraleja, si la queréis, es que lo que destierra por siempre las dictaduras no es el asesinato sino la educación de las masas"* (7).

Haciendo gala de su habitual rapidez, en sólo diez días escribió su adaptación escénica -que prácticamente suprimía los dos últimos

actos del original-, diseñó el vestuario y una maqueta del escenario, construído con diversas plataformas escalonadas. Las principales bazas en las que residía la citada lectura contemporánea de la obra radicaban, sin embargo, en el vestuario y la iluminación. En su papel de Bruto, un joven Welles insólitamente desmaquillado llevaba un impecable traje a rayas cubierto por un elegante abrigo que contrastaba con los uniformes militares de otros personajes, como Casio, Marco Antonio o el propio Julio César. Sus referencias a la Italia de Mussolini o a la Alemania de Hitler aumentaban, por otra parte, con el fondo del decorado íntegramente pintado de rojo y, sobre todo, con la disposición de unos focos que, desde el suelo, creaban una doble cortina que reproducían la iluminación que Welles había observado en los noticiarios nazis sobre las concentraciones de Nuremberg (8).

Modificando por completo su apariencia de acuerdo con los medios que disponía, Welles adaptó una vez más el espíritu de una obra de Shakespeare a un patrón que no sólo respondía a las exigencias históricas del momento sino que creaba un modelo después perpetuado en su obra cinematográfica: la confrontación entre el joven idealista con el poder corrupto y dictatorial. De acuerdo con las palabras del dramaturgo Archibald MacLeish, *"tal como lo entiende Welles, Bruto es el prototipo de un liberal desconcertado, un gran hombre con todos los pecados y virtudes del liberalismo"*.

Unos meses después de su estreno neoyorquino, en noviembre de 1937, la obra pasó a engrosar la programación radiofónica de "The Mercury Theatre on Air", emitida por la CBS en la competitiva franja horaria de la noche de los domingos. Welles extrajo amplios fragmentos de su versión de la obra, se asignó de nuevo el papel de Bruto y convenció a H. V. Kaltenborn, uno de los más populares comentaristas radiofónicos, para que narrase un texto mayoritariamente inspirado en la misma obra de Plutarco -"Vidas de nobles griegos y romanos"- en que se había basado Shakespeare para escribir su drama. La emisión también incluía los mismos actores que habían intervenido en la versión escénica -Martin Gabel como Casio, George Coulouris como Marco Antonio y Joseph Holland como César- y el compositor Marc Blitzstein aportó fragmentos de su banda sonora. El resultado final fue un punto de referencia en la carrera radiofónica de Welles, sólo superado unos meses después con su no menos arriesgada versión de "La guerra de los mundos". Su popularidad le llevó a Hollywood pero, mientras preparaba **Ciudadano Kane**, no desdeñó la oportunidad de medir sus fuerzas con John Barrymore en el programa humorístico de Rudy Valle. Después de múltiples bromas, los últimos minutos propiciaron un histórico duelo shakespeariano entre ambos actores. El campo de batalla fue la escena previa al combate final de "Julio César" y Barrymore asumió el papel de Casio mientras Welles se acogía, una vez más, al de Bruto.

Si Welles había evocado el éxito de su "Macbeth" negro antes de emprender su adaptación cinematográfica, tampoco resulta extraño que desease repetir su versión de "Julio César" ante las cámaras. Pero las circunstancias seguían siendo desfavorables. Aún no había saldado sus cuentas del rodaje de **Otelo** cuando ofreció a Hilton Edwards y Micheál MacLiammóir -sus viejos colegas del Gate Theatre dublinés- la participación en el "Julio César" que pretendía llevar a la pantalla. Eso sucedía en 1952 pero, poco después, John Houseman anunciaba la producción del film con el respaldo de la Metro Goldwyn Mayer. El director elegido fue Joseph L. Mankiewicz -hermano del coguionista que había litigado con Welles por la propiedad intelectual de **Ciudadano Kane**- y la operación tenía todos los ingredientes propios de una calculada venganza por parte del ex-socio de Welles, de quien se había se

Orson Welles y Suzanne Cloutier en ***Otelo*** *(Othello, 1949-52)*

parado violentamente durante la producción de este film.

Según Barbara Leaming, el rey Faruk se ofreció a financiar una versión cinematográfica de "Julio César" realizada por Orson Welles. Este escribió incluso un guión en tono de noticiario, pero su magnánimo inversor se retiró cuando tuvo conocimiento de la sólida competencia ejercida por la versión de Mankiewicz protagonizada por James Mason y Marlon Brando. Como triste compensación, en 1956, Welles se retiró con su familia al Riviera Hotel de Las Vegas, donde diariamente incluía fragmentos de esa obra en un espectáculo de variedades desempeñado con una estricta vocación alimenticia.

Celos itinerantes

El tercero de los grandes ejes shakespearianos de la obra de Welles se desarrolló en circunstancias económicas no menos peculiares que en los casos anteriores. A diferencia de **Macbeth** y "Julio César", **Otelo** apenas tuvo antecedentes teatrales. Tan sólo aspiraciones adolescentes para encarnar al protagonista durante su estancia en el Gate Theatre. De hecho, Welles confesaría después que nunca habría realizado el film de no ser por la proposición del productor italiano Scalera. Pero su dinero apenas alcanzó para los trámites de la preproducción y Welles aceptó el reto de asumir personalmente la producción de la película con el dinero obtenido en esporádicas apariciones como actor en films ajenos.

En consecuencia, si el rodaje de **Macbeth** había durado veintitrés días, el de **Otelo** se extendió durante cuatro años. Las primeras tomas se hicieron en Venecia en 1949, pero un demencial periplo que incluía estancias de todo el equipo en lujosos hoteles, llevó el rodaje a Roma, Niza y Marruecos, donde Welles aprovechó parte de los decorados de **La rosa negra**, que había interpretado a las órdenes de Henry Hathaway. Nunca puso en duda que él mismo se teñiría el rostro para interpretar al protagonista de este drama generado por los celos. Pero, por el papel de Desdémona, desfilaron sucesivamente Lea Padovani, Cécile Aubry -que no permaneció más de tres días-, Betsy Blair y Suzanne Cloutier. El primer Yago, Everett Sloane, también desertó y Welles recurrió entonces a Edwards -en el papel de Brabantio- y MacLiammóir -en el de Yago- como los socios más idóneos para participar en su primer film europeo (9). Una vez más, el fantasma de Shakespeare reaparecía en los momentos más difíciles de la carrera del cineasta.

Pese a las artesanales condiciones de rodaje, reflejadas en un montaje donde los habituales planos-secuencia de Welles dan paso a laboriosos encajes de bolillos que unen *raccords* geográficamente imposibles o aprovechan escorzos de actores inexistentes, el cineasta no modificó el tono de su aproximación a Shakespeare. Suprimió los largos monólogos de Yago y anticipó su castigo en la secuencia inicial para edificar la estructura del film a partir de un *flash-back*. Pero, sobre todo, desplazó la confrontación existente entre Otelo y Desdémona a la del protagonista con Yago, para así certificar que aquél, *"como O'Hara o como Vargas, ha sido infectado por la malignidad de su adversario"* (10).

Al potenciar la homosexualidad de Yago, su papel es equiparable al de Bannister en **La dama de Shangai**, el marido impotente que incita la relación de su mujer con el joven marinero O'Hara para así poder destruirlos. Tal como ha insinuado Richard Marienstras (11), ambos personajes -Bannister y Yago- serían exponentes de una naturaleza equiparable a la del escorpión que -en la fábula contenida en **Mister Arkadin**- clava su aguijón en la espalda de la rana que ha accedido a ayudarle a cruzar un arroyo. Tal hipótesis exculpa parcialmente a Otelo y le convierte, como Welles o como Shakespeare, en un reflejo de *"todo un mundo que se agita, un mundo que no sólo es la metáfora del ánimo de Otelo, sino también de un período épico que precede a la época moderna"* (12).

Paradójicamente, en el curso de los dos años que empleó en el laborioso montaje del film, Welles invirtió el proceso que había llevado a cabo con **Macbeth** . Si en Venecia no se había atrevido a medir sus fuerzas con Laurence Olivier, aceptó la propuesta de su colega para encarnar el papel de Otelo en una versión escénica producida y dirigida por el actor británico, que se estrenó el 18 de octubre de 1951 en el londinense St. James Theatre. Peter Finch encarnaba a Yago y Gudrun Ure era Desdémona pero, en contra de todo pronóstico, Welles mantuvo al margen las osadías escénicas experimentadas en la época del Mercury y se adaptó a una sobria puesta en escena acorde con la tradición británica. Una vez más, el cineasta remodelaba a Shakespeare de acuerdo con el medio y el contexto.

Así lo demostró también cuando en 1978, a cambio de una sustanciosa suma de dinero ofrecida por unos productores alemanes, aceptó volver sobre **Otelo** en una línea ensayística similar a la que había abierto con **Question Mark**. En **Filming Othello**, indistintamente sentado ante la moviola o en una mesa de cocina compartida con los viejos camaradas irlandeses -con el paréntesis de una conferencia en la Universidad de Boston- evocaba la realización de aquel film en la que sería su última película como director. No sin ironía, Welles recordaba las circunstancias en que **Otelo** había recibido la Palma de Oro del Festival de Cannes. Se enteró que había obtenido el galardón cuando el director del certamen le preguntó cuál era el himno nacional de Marruecos, pabellón bajo el que este film itinerante había concursado. *"No conocía el himno marroquí* -afirma el cineasta- *y la orquesta interpretó un aire vagamente oriental propio de opereta francesa. El público se puso en pie para escucharlo*

solemnemente. Y una vez respetadas las convenciones internacionales los responsables del Festival respiraron con alivio".

Cinco reyes

La reinterpretación global que Welles llevó a cabo sobre la obra de Shakespeare le condujo a la matización de algunos personajes. El carácter de héroe positivo atribuído a Bruto en su montaje de "Julio César" es un ejemplo que se contrapone con las disculpas con las que siempre trató a Macbeth y a Otelo (13). En cambio, ya desde sus primeros contactos adolescentes con la obra de Shakespeare designó el personaje de Falstaff como su perfecto *alter ego*, una hipotética reencarnación del cineasta en el seno de la creación del dramaturgo.

En la obra de Shakespeare, Falstaff es el *bon vivant* juerguista y bonachón que, con su gran corazón, nace como contrapunto cómico de la primera parte de "Enrique IV", adquiere una gran fuerza dramática en la segunda y -por encargo de la reina Isabel- se convierte en el protagonista absoluto de "Las alegres comadres de Windsor". Welles redondeó históricamnte ese itinerario con referencias procedentes de "Enrique V", "Enrique VI", "Ricardo II" y "Ricardo III" y no dudó en titularlo "Cinco Reyes" cuando en 1939 presentó este montaje teatral -ya urdido en la época de la Todd School- en el Colonial Theatre de Boston. Según Richard France (14), la obra se abría con el prólogo de "Enrique V", seguido de un *flash back* hacia la escena de "Ricardo II" donde Enrique IV se autoproclama rey ante el cadáver de su predecesor; el segundo acto se nutría de escenas de ambas partes de "Enrique IV" y el espectáculo concluía con diversos fragmentos de "Enrique V". La producción era todavía del Mercury Theatre y, además de algunos de sus miembros, Welles contó con la colaboración del actor Burgess Meredith en el papel de príncipe Hal y del compositor Aaron Copland como responsable de la ambientación sonora. De acuerdo con las memorias de Houseman, el escenario era una plataforma giratoria de nueve metros de diámetro que permitía una gran variedad de formas de acuerdo con las treinta y dos escenas de la obra. El escenario estaba dividido entre el decorado de un castillo y el interior de una taberna, unidos por una pasarela por la que los actores se desplazaban a la vista del público. Era un nuevo alarde imaginativo de Welles, pero desembocó en un fracaso provocado por sus excesivas pretensiones.

Poco después, Hollywood le contrató para la realización de **Ciudadano Kane** y el éxito le alejó de Shakespeare. No obstante, mientras rondaba por Europa con sus baúles repletos de proyectos que sólo en contadas ocasiones llegaban a materializarse, en 1960 regresó al dramaturgo británico con su proyecto sobre Falstaff renovado.

Una vez más fue Hilton Edwards quien lo acogió y Welles limitó el material dramático a ambas partes de "Enrique V" como base de la relación entre el príncipe Hal y Falstaff. Una nueva confrontación entre la amistad y la traición que justificaba gran parte de su obra cinematográfica anterior desde el más profundo espíritu shakespeariano.

Con el título de "Chimes at Midnight", el nuevo montaje wellesiano consumaba la traición a la arquitectura del dramaturgo pero conseguía extraer uno de sus más genuinos personajes como un anticipado retrato de la personalidad del propio cineasta. Con

Tony Beckley y Orson Welles en ***Campanadas a medianoche*** *(Chimes at Midnight, 1964)*

Keith Baxter como coprotagonista, la obra se estrenó en el Gran Opera House de Belfast y una semana más tarde saltó a los escenarios dublineses. Su éxito fue nulo pero Welles volvió a considerar la experiencia teatral como una primera aproximación a una definitiva versión cinematográfica también titulada **Campanadas a medianoche**.

Tanteó la posibilidad de rodarla en Yugoslavia pero finalmente, en 1964, encontró las circunstancias favorables en España. Emiliano Piedra asumió la producción, Edmond Richard -director de fotografía de **El proceso**- fue su operador y Welles reprodujo el método que tan buenos resultados le había dado en **Mister Arkadin** para componer el reparto sobre la base de breves apariciones de grandes intérpretes atraídos por su amistad con el genio. Keith Baxter repitió el papel de príncipe Hal y también acudieron Jeanne Moreau, John Gielgud, Margaret Rutherford, Norman Rodway o Alan Webb.

De acuerdo con la última versión teatral, el guión de **Campanadas a medianoche** es un *collage* de textos shakespearianos escrupulosamente respetuosos con la redacción original pero montados al arbitrio de una estructura totalmente innovadora (15). Para Shakespeare, Falstaff nació como un personaje cómico. Con la suficiente distancia histórica de por medio, Welles captó, sin embargo, su progresiva dimensión trágica. Por ello, si su Bruto era un idealista héroe juvenil y Macbeth y Otelo asumían su condición de hombres en la transición entre dos épocas, su versión de Falstaff *"es el hombre bueno en el sentido más total de todo el drama"*. Siempre según Welles, Falstaff es una víctima *"del precio terrible que el Príncipe tiene que pagar a cambio del poder(...) aunque el film no intente ser un lamento sobre Falstaff, sino sobre la muerte de la Merry England, que es una concepción, un mito que es muy real en el mundo de habla inglesa. (...) Lo que muere es algo más que Falstaff: es la vieja Inglaterra la que está muriendo, la que está siendo traicionada"* (16). En **El cuarto mandamiento**, el cineasta ya había partido de una conflictiva relación paterno-filial para describir una de las dolorosas crisis de crecimiento que periódicamente provoca el progreso. Sin embargo, asumió el trasfondo de **Campanadas a medianoche** de un modo mucho más personal, casi como una réplica de los vínculos que a él mismo le habían unido con sustitutos paternos del orden de Roger Hill, John Houseman o Hilton Edwards. Testimonios del rodaje de **Campanadas a medianoche** afirman que, una vez finalizada la toma de la escena en que el príncipe Hal se niega a reconocer a Falstaff, Welles permaneció en silencio con su rostro pegado al suelo. Algunos colaboradores se aproximaron a su gigantesco cuerpo y le ayudaron a incorporarse. Por su rostro corrían sinceras lágrimas de dolor.

Un reinado incompleto

Si Falstaff -el plebeyo entre cinco reyes- fue el personaje shakespeariano preferido por Welles, la adaptación de "El Rey Lear" fue su proyecto más ansiado. Ya desde su infancia fue su obra favorita. La recitaba de memoria y, en 1937, entre la etapa del Federal Theatre y su posterior aventura con el Mercury estuvo tentado de abandonar a Houseman para aceptar una oferta de Arthur Hopkins precisamente consistente en una adaptación de esta obra. Pero el empresario carecía de fondos y Welles aparcó "El Rey Lear" hasta quince años más tarde, cuando el británico Peter Brook le ofreció interpretar el papel en una versión televisiva producida por la CBS para el programa "Omnibus". El proyecto era algo más que un simple encargo. Welles sentía curiosidad por las posibilidades del nuevo medio y, por otra parte, contaba con el apoyo del inefable MacLiammóir en el papel de Edgardo mientras Natasha Parry -la mujer de Brook- encarnaba a Cordelia. El metraje disponible -limitado a noventa minutos menos un cuarto de hora para publicidad- permitía una correcta síntesis de la trama central y pese a que las críticas no fueron excesivamente favorables, Welles tomó buena nota de cuanto vio en el plató acerca de la movilidad de las cámaras o la rapidez del rodaje. Una vez más, Shakespeare le proporcionó un excelente terreno de experimentación.

Deseoso de ofrecer una versión más satisfactoria de la obra, Welles esperó otra visita a Nueva York, en octubre de 1955, para utilizar de nuevo a Shakespeare como carta de presentación para una hipotética reconciliación con el público y la industria norteamericana. El cineasta quería asegurar su triunfo con la presencia de actores británicos pero por problemas burocráticos se tuvo que conformar con Viveca Lindfords en el papel de Cordelia. Él mostraba uno de sus espectaculares maquillajes y una larga capa de apariencia raída llegaba hasta el suelo. Pero su aspecto cambió aún más cuando, después de una caída la noche del estreno, el día siguiente -un viernes trece- se fracturó el otro tobillo y apareció en escena sentado en una silla de ruedas con ambas piernas escayoladas. Después de esta experiencia y de una nueva versión abreviada para la pequeña pantalla realizada en 1957, "El Rey Lear" seguía siendo su asignatura pendiente.

Como **Campanadas a medianoche**, "El Rey Lear" habría necesitado de un soporte cinematográfico dotado de cierto presupuesto para alcanzar la madurez y la complejidad de la definitiva adaptación que Welles ansiaba. Recordemos que "El rey Lear" fue uno de los proyectos desplazados por el **Macbeth** de 1947, pero no se le volvió a presentar una nueva ocasión hasta 1982. Sin haber conseguido el dinero necesario para la realización de un film desde **Filming Othello**, durante los últimos años de su vida Welles volvió una y otra vez sobre viejos proyectos del pasado relacionados con sus éxitos. Pretendió dirigir un film

sobre su montaje de la obra "The Cradle Will Rock", incluyó amplias referencias a la guerra civil española en el guión de **The Big Brass Ring** y, naturalmente volvió a Shakespeare.

Según Henry Jaglom, un realizador cercano a su órbita de colaboradores, *"'King Lear' iba a ser rodado en blanco y negro, todo en primeros planos. Era un estudio sobre la vejez. Eliminó todas las escenas donde hubiese ejércitos o grandes cantidades de gente"* (17). Oja Kodar debía encarnar a Cordelia y estaba previsto que Mickey Rooney interpretase al bufón mientras él mismo, naturalmente, daría vida al decrépito monarca. El presupuesto estipulado era de cuatro millones de dólares y se debía rodar en Francia, pero las humillantes condiciones de producción impuestas por Jack Lang -Ministro de Cultura francés- estrangularon definitivamente el proyecto para el que ya se había diseñado el vestuario y algunos decorados.

Cuando su chófer le encontró muerto en su casa de Los Angeles, el 10 de octubre de 1985, sobre su mesa de trabajo se hallaban algunos de esos materiales. Si el primer largometraje de Welles como realizador comenzaba con la muerte de su protagonista, para su último proyecto volvió a la obra que ya representaba en su infancia. A un drama que hablaba sobre la soledad de la vejez de un hombre que acaba encontrando consuelo en su hija pequeña. La había escrito William Shakespeare en 1606, pero también era un fiel retrato de la vida de Orson Welles.

NOTAS

1. Véase la entrevista de Orson Welles con Bill Krohn, *"Cahiers du Cinéma"*, Hors Série nº 12, París, 1982. Una bobina de la misma fue depositada por Oja Kodar en la Cinémathèque de París.
2. Orson Welles a André Bazin, Charles Bitsch y Jean Domarchi, *"Cahiers du Cinéma"* nº 87, París, septiembre 1958.
3. Roger Hill & Orson Welles, *"Everybody's Shakespeare"*, Todd Press, Woodstock (Illinois), 1934.
4. Reproducida por Frank Brady, *"Citizen Welles. A Biography of Orson Welles"*, Charles Scribner's Sons, Nueva York, 1989.
5. Las modificaciones perpetradas por el guión del film sobre el texto de la obra teatral se hallan descritas en mi libro *"Orson Welles. El espectáculo sin límites"*, Fabregat, Barcelona, 1985.
6. Frente a los ataques de la crítica, especialmente francesa, Welles argumentaría: *"Nadie parece juzgar la película dentro de sus propias características, como un experimento acabado en 23 días con un presupuesto extremadamente bajo"* (Orson Welles a Francis Koval, *"Sight & Sound"*, Londres, invierno 1950). Posteriormente, sin embargo, matizó ese optimismo al afirmar que *"mi propósito al hacer **Macbeth** no fue hacer una gran película y eso es un error porque creo que todo director de cine, aún cuando esté haciendo una tontería, debe tener como propósito hacer una gran película"* (Orson Welles, "The Third Audience", *"Sight & Sound"*, Londres, invierno 1954).
7. Reproducido por Barbara Leaming, *"Orson Welles. A Biography"*, Viking, Nueva York, 1985 (versión castellana: *"Orson Welles"*, Tusquets, Barcelona, 1986).
8. Sobre los entresijos de la puesta en escena de la obra, véase: John Houseman, *"Unfinished Business"*, Applause, Nueva York, 1989.
9. Véase Micheál MacLiammóir, *"Put Money in Thy Purse"*, Methuen and Co., Londres, 1952. Incluye un diario de rodaje desde el 27 de enero de 1949 al 7 de marzo de 1950 con profusión de anécdotas y detalles.
10. Peter Cowie, *"A Ribbon of Dreams: The Cinema of Orson Welles"*, Londres, 1965: versión española: *"El cine de Orson Welles"*, Cine Club Era, México, 1969.
11. Richard Marienstras, *"Orson Welles, interprète et continuateur de Shakespeare"*, *"Positif"* nº 167, París, marzo 1975.
12. Orson Welles en la introducción de **Filming Othello** (1980).
13. Del primero dijo: *"Es despreciable hasta que llega a ser rey y una vez coronado está perdido, pero a la vez se convierte en un gran hombre."* Del Moro de Venecia opinaba que *"los celos son detestables, no Otelo. Sólo en la medida en que éste se halla tan obsesionado por los celos que se convierte en su personificación, Otelo es detestable"* (Orson Welles a A. Bazin, Ch. Bitsch y J. Domarchi, op. cit.).
14. Richard France, *"The Theatre of Orson Welles"*, Lewisburg Buchell University Press, Nueva Jersey, 1977.
15. Sobre las fuentes teatrales de Welles para la adaptación cinematográfica de **Campanadas a medianoche**, véase la edición del guión original editado por Bridget Gellert Lyons, *"Chimes at Midnight"*, Rutgers University Press, New Brunswick, 1988.
16. Orson Welles a Juan Cobos y Miguel Rubio, *"Griffith"* nº 5, Madrid, febrero-marzo 1966.
17. Henry Jaglom a Howard A. Rodman, "The Last Days of Orson Welles", *"American Film"* Vol. XII nº 8, Washington, junio 1987.

*Jeanne Moreau y Orson Welles en **Campanadas a medianoche** (Chimes at Midnight, 1964)*

Toshiro Mifune y Masayuki Mori en ***El idiota*** *(Hakuchi, 1951)*

William Akira Shakespeare Kurosawa

M. Vidal Estévez

Dostoievski, Máximo Gorki, Ed Mc Bain, Vladimir Arseniev y Shakespeare son los escritores occidentales en los que Akira Kurosawa se ha inspirado explícitamente a lo largo de su densa y excepcional filmografía. Los resultados de tal predisposición hacia fuentes literarias occidentales son otras tantas películas no sólo admirables sino también reveladoras de esa posición intercultural que Kurosawa representa y que tan acertadamente señaló Noël Burch en su singular estudio del cine japonés (1). **Hakuchi** (*El idiota*, 1951), **Donzoko** (*Bajos fondos*, 1957, aunque este título, derivado de la traducción francesa, debería sustituirse por el más literal y ajustado de "Una vida baja", ya que así se le sustraerían esas connotaciones hamponas que, aunque propias del original teatral, nada tienen que ver con la película),**Tengoku to jigoku** (*El infierno del odio*, 1963; es una pena también que en la distribución española se haya prescindido de la posible traducción del original, mucho más apropiado a la mirada de Kurosawa: "Entre el cielo y el infierno"), **Kumonosu-jo** (*El trono de sangre*, 1957, igualmente menos objetivo y neutro que la posible traducción literal del original: "El castillo de la telaraña") y **Ran** (*Ran*, 1985, traducible por "Caos" o "Batalla"), son esas obras en las que los materiales narrativos occidentales han sido ejemplarmente transferidos a un contexto japonés adquiriendo una nueva formulación tan singular como enriquecedora, sin menoscabo alguno de su esencia original. Todas ellas sin excepción desmienten, cada una según requerimientos distintos, el extendido lugar común de que Kurosawa se olvidó de sus propias raíces culturales para únicamente imitar, una vez asimilado, el modelo de representación cinematográfica elaborado en América; latiguillo facilitado por nuestra ignorancia de la cultura japonesa, no sólo del cine, y que nos impide ver la energía que suele desprenderse de las mezclas culturales cuando están realizadas con vigor. No hay duda de que la historia del cine japonés está determinada en gran parte por el encuentro de sus autóctonas coordenadas

culturales con el cine occidental o, si se prefiere, hollywoodiano. Pero también éste es el resultado de otros encuentros culturales, que no es el caso pormenorizar, así como se podrían encontrar sin mucho esfuerzo ejemplos de artistas occidentales (Bertold Brecht y Eisenstein, por ejemplo) cuyo trabajo ha estado alimentado por su interés y conocimiento de la cultura oriental en general y la japonesa en particular.

La vitalidad y el interés del cine de Kurosawa procede en gran parte para nosotros de esta imbricación u ósmosis cultural. A lo largo de su desarrollo y progresiva formalización se percibe el trabajo por conseguirla, los esfuerzos por perfeccionarla y la voluntad de establecerla. Hay ocasiones, como en **Yoidore Tenshi** (*El ángel borracho*, 1948), en las que el diálogo de Kurosawa con el género negro americano se percibe tosco, rudimentario, balbuciente, como queriendo hablar su propio lenguaje sin dominarlo del todo, y ocasiones en las que este diálogo, ahora con el melodrama, abordado desde coordenadas más específicamente japonesas en origen y maneras, como en **Shizukanaru Ketto** (*Un duelo silencioso*, 1949), inspirada en una obra de teatro del japonés Kazuo Kikuta, fascina por su tersura formal y por su específica sentimentalidad. Vistas ahora estas películas en continuidad iluminan el proceso de aprendizaje de representación fílmica que Kurosawa llevaba a cabo durante esos años y corroboran sus obstinadas búsquedas estéticas.

En este sentido precisamente es en el que su película **Kumonosu-jo** (*El trono de sangre*, 1957), inspirada en el "Macbeth" de Shakespeare, puede considerarse como una de las cumbres indiscutibles de su filmografía. De los distintos encuentros explícitos con la cultura literaria occidental señalados anteriormente es en ella en donde brilla con más elocuencia la voluntad del mestizaje. Y aunque las comparaciones sean odiosas no tienen por qué ser estériles: si el **Macbeth** de Orson Welles sirvió durante muchos años para alimentar en muchos la disparatada oposición ontológica entre el teatro y el cine, este **Macbeth** de Akira Kurosawa habría servido, de ser más conocido, para denegar rotundamente semejante opinión.

A partir de la misma obra de Shakespeare con la que Orson Welles, diez años antes, realizó una película de escenógrafo fascinado por el verbo shakespeariano y los encuadres eisensteinianos, Kurosawa realiza no sólo su película más depurada sino también un deslumbrante ejercicio de adaptación al cine de

Michiyo Kogure y Toshiro Mifune en ***El ángel borracho*** *(Yoidore Tenshi, 1948)*

una obra de teatro. Ningún antagonismo exclusivista entre el teatro y el cine se deduce de la obra de Kurosawa. Más bien sucede todo lo contrario: la supuesta y denostada por muchos artificialidad teatral y la inmediatez realista propia del cine se abisman entre sí para generar una provechosa síntesis selectiva. Teatro y cine no son enemigos; tienen sus diferencias, pero puestos en relación se pueblan mutuamente, multiplican sus posibilidades, suscitan nuevas exploraciones, conjugan simpatías y co-funcionamientos.

A este respecto resulta muy instructivo ver **Shizukanaru Ketto** (*Un duelo silencioso*, 1949), detenerse en observar la adaptación de **Les basfonds** (*Los bajos fondos*, 1936), de Jean Renoir y **Donzoko** (*Bajos fondos*, 1957), de Kurosawa, ambas realizadas a partir de la obra homónima de Gorki, y el **Macbeth**, de Welles, junto a esta magistral película, de acerada belleza e inusitada intensidad, que es **Kumonosu-jo** (*El trono de sangre*, 1957), auténtico poema visual de tono trágico que revela la posible vitalidad estética que puede obtenerse al conciliar minuciosamente modos culturales aparentemente antagónicos.

"*Para mí, la película de Welles es bisutería. En ella todo es demasiado artificial y pueril*" (2). "*El gran problema era adaptar 'Macbeth' al gusto japonés. Los sortilegios son diferentes en Occidente y en Japón. Para ello adopté la forma del* Nô. *Esta forma se muestra sin ninguna complejidad. La construcción global, los comportamientos de los personajes y su colocación, todo, en fin, está realizado de acuerdo con este propósito. Por eso utilizamos los menos primeros planos posibles, casi todo está en planos más o menos generales. Incluso en las escenas más apasionadas, la cámara no se acerca a los personajes. Los técnicos estaban perplejos ante esta nueva puesta en escena*" (3). "*La singularidad, la potencia, el rigor, la densidad del drama, me recordaban al* Nô. *En esta forma de teatro, los actores se desplazan lo menos posible, contienen sus energías; de esta manera, el menor gesto suscita una emoción de una gran intensidad. En la película, las expresiones de los actores se corresponden a las de las estilizadas máscaras del* Nô" (4).

En **El trono de sangre**, en efecto, el teatro clásico occidental y el teatro clásico japonés, el *Nô*, se fecundan cinematográficamente con refinamiento y eficacia singulares. Con mucha más libertad frente al original que en **Hakuchi** (*El idiota*, 1951) y con la clarividencia para las estructuras narrativas que singularizan toda su obra, Kurosawa somete su mixtura a requerimientos estrictamente cinematográficos. Contrariamente a Orson Welles, que quiso igualar la fuerza visual de su película a la del texto litera-

Toshiro Mifune en ***El trono de sangre*** *(Kumonosu-jo, 1957)*

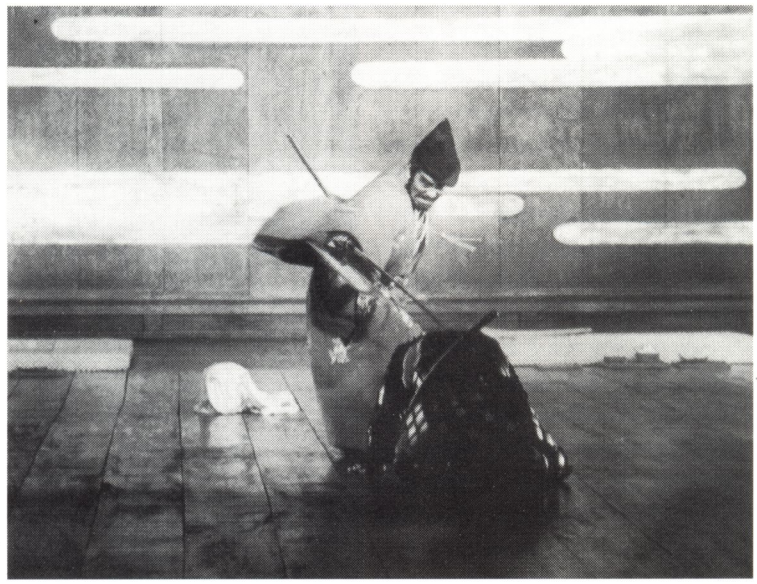
rio, incurriendo así en un barroquismo escenográfico exagerado, Kurosawa sustituye la potencia de los diálogos por modificaciones estructurales que no alteran la estructura original en tres actos, invenciones visuales (un espíritu maligno o Parca que recita un poema zen sobre restos de cadáveres, sin duda más acorde con la tradición japonesa que las tres brujas con las que comienza la obra teatral; invasión de la sala del castillo por una bandada de pájaros; el bosque moviéndose y la impresionante secuencia final de la muerte de Taketoki Washizu-Macbeth acribillado a flechazos de sus propios soldados son algunas de las más importantes), y aportaciones personales (el embarazo de Asaji-Lady Macbeth) que sintetizan a la vez que ahondan la fatalidad que aprisiona a los protagonistas. De esta manera, algunos personajes del drama quedan reducidos a lo esencial, cuando no desaparecen, y los brillantes diálogos de Shakespeare prácticamente abolidos. El hieratismo propio del *Nô*, con el que sobre todo están tratados los personajes de la Parca y Asaji-Lady Macbeth, así como las escenas que transcurren en interiores, contribuyen al resto. Al servirse de dos modelos de representación diferentes, Kurosawa consigue su película más estilizada, más esencializada, pero no por ello, conviene explicitarlo, meramente formalista, en la acepción de que la mixtura no vaya más allá de ser un ejercicio de laboratorio y constituya sólo un fin en sí mismo.

Taketoki Washizu-Macbeth, su protagonista, aunque fiel a Shakespeare recuerda a otros personajes de anteriores películas. Pese a que la acción transcurra en el siglo XVI (época preferida por Kurosawa para sus reflexiones históricas sobre el poder debido a las innumerables luchas civiles que en ella se dieron), no está tan lejos del gangster Matsunaga de **Yoidore Tenshi** (*El ángel borracho*,1948); o de Akama, en **Hakuchi** (*El idiota*, 1951); o de Koichi Nishi, de **Warui Yatsu Hodo Yoku Nemuru** (*Los canallas duermen en paz*, 1960). Lo que les distancia son las razones que les impulsan a tomar el camino hacia una muerte violenta. Matsunaga, por ejemplo, es asesinado por creer que el hampa se rige por un código ético y no por el afán de poder y la avidez de dinero, tal y como le señala el doctor Sanada; a su vez, Akama muere por dejarse arrastrar por unos celos desesperados; y Koichi Nishi por buscar una venganza contra el poder financiero establecido en connivencia con la política. Actitudes todas ellas con un trasfondo irracional acentuado hiperbólicamente en **El trono de sangre**, en la que se describe el proceso hacia la muerte más violenta jamás filmada (por lo menos hasta la fecha de su realización) como consecuencia de una desmesurada ambición de poder inducida por una naturaleza misteriosa y catalizada por la irracionalidad de la pasión. El poder está presente de un modo u otro, siempre ominoso, en muy distintas películas de Kurosawa. Pero constituye el objeto principal de su reflexión sobre todo en **El trono de sangre**, **Los canallas duermen en paz**, **Kagemusha** (1980) y **Ran** (1985). De estas cuatro obras, dos de ellas, **El trono de sangre** y **Ran**, están directamente inspiradas en obras de Shakespeare. Y en todas ellas la crueldad y la injusticia son consustanciales al ejercicio del poder.

Cartel original de ***Trono de sangre*** *(Kumonosu-jo, 1957)*

La elaboración del sentido en **El trono de sangre** pasa por un evidente despliegue de signos de la naturaleza. La niebla, el viento, la lluvia, el bosque, expuestos en toda su exuberancia, configuran el inclemente paisaje en el que brotará la desenfrenada pulsión de poder que conducirá al crimen, a la locura y a la muerte. Un paisaje exasperado, presidido por una atmósfera fúnebre que abre y cierra la película para señalar al discurso como un círculo infernal sin posible salida. Kurosawa inscribe así la fatalidad del afán de poder como tragedia plenamente inscrita en la naturaleza.

Lo misterioso, acaso sobrenatural pero desde luego fantástico, la aparición, está situado



Toshiro Mifune en ***El trono de sangre*** *(Kumonosu-jo, 1957)*

en el coraz•n de ese paisaje, en el centro de ese frondoso bosque, para dictar presagios teñidos de muerte. Los huesos de cadáveres que se nos muestran una vez esfumada la aparici•n remiten a la devastaci•n de lo real. Los hallazgos visuales en **El trono de sangre** no son arbitrarios ni gratuitos, están lejos de cualquier afán escenográfico. Esa fisura del tiempo y del espacio arrastrará a Macbeth hacia su destino. A partir de entonces, una vez desorientado y dudoso, todo puede ocurrirle.

Washizu-Macbeth asesinará a Tsuzuki-Duncan, a su amigo Miki-Banquo y a otros, antes de que él mismo, una vez abismada su mujer en la locura, muera acribillado por un aluvi•n de flechas lanzadas por sus soldados que tejen a su alrededor la telaraña a la que alude el título original, a la vez nombre del castillo y trampa en la que sucumbe su fatal ambici•n.

El talante monolítico de Macbeth, y sobre todo el de su mujer Asaji, absolutamente pérfida, contribuyen a petrificar aún más esa visi•n circular y gélida que nos ofrece Kurosawa de la tragedia. No se trata tanto de reducci•n o esquematismo, de simplificaci•n o abolici•n de la ambigüedad de los personajes del original literario, como algunos estudiosos de Kurosawa han argumentado al cuestionar los méritos de la película, sino de estilizar la representaci•n de aquello que se piensa sin soluci•n. Lo indomable no es ambiguo; s•lo permite preguntarse por qué es indomable. Y no saberlo es una trágica limitaci•n, un misterio, ese misterio que es la naturaleza humana y la violencia que genera. Una pregunta que, por otro lado, no dista mucho de la que Kurosawa expone cuando se le pregunta por el fondo de sus obras: *"Yo creo* -dice- *que todas mis películas tienen un tema común. Pero si reflexiono e intento definirlo, el único tema que se me ocurre es el que puede resumirse en esta pregunta: ¿por qué los hombres no son capaces de ser más felices juntos"* (5). La pugna interior en la que se debaten los personajes, su humanidad, si se prefiere, queda resumida en su desenlace: la locura; especialmente subrayada en ambos, aunque de forma particularmente asombrosa en Lady Macbeth, con una imagen (frotándose las manos con la paroxística ilusi•n de hacer desaparecer la sangre que las mancha) de intensidad estremecedora, más potente todavía que la espectacular muerte entre flechas de su marido, aquella completamente interiorizada y ésta absolutamente exterior.

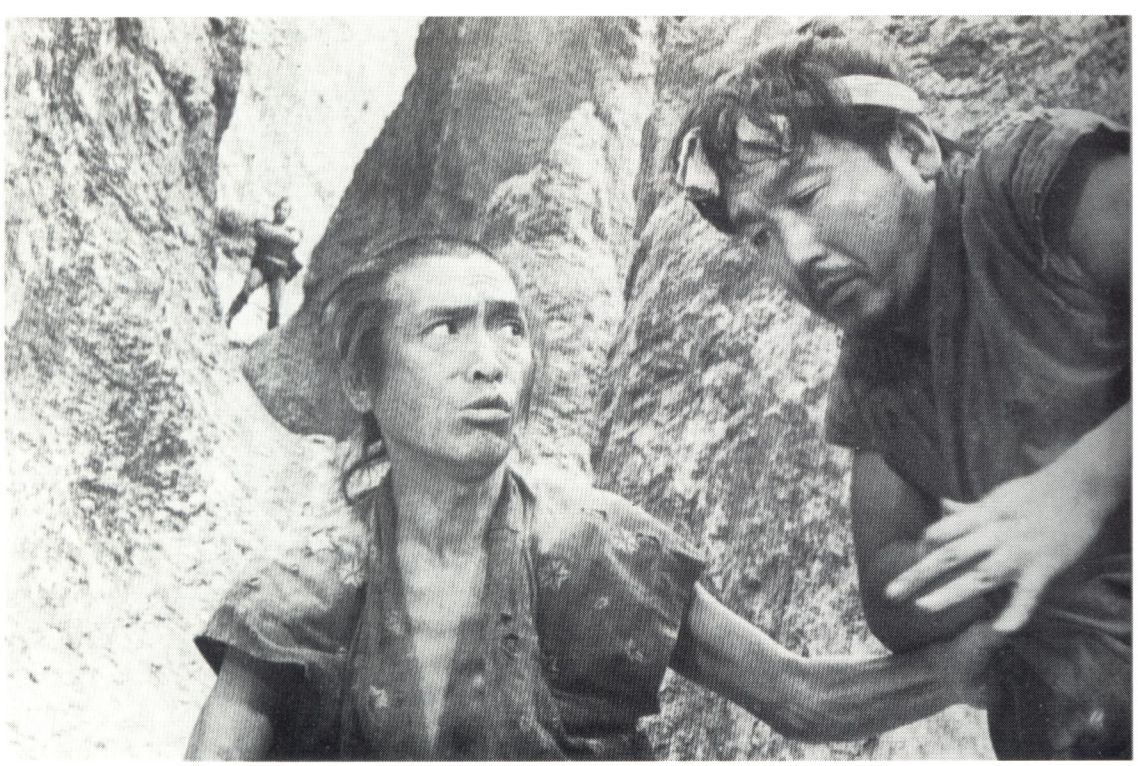
Es esta alternancia entre dentro y fuera, estatismo y movimiento, violencia y serenidad, brutalidad y nobleza, la que configura la construcci•n de los personajes y la equilibrada arquitectura de la película.

Al igual que en **El trono de sangre** la adaptaci•n que Kurosawa lleva a cabo del texto teatral dista mucho en **Ran** de ser una mera ilustraci•n a la japonesa. Para ser tan consecuente consigo mismo como con Shakespeare no duda en introducir algunas modificaciones sustanciales que a la vez que trasladan rigurosamente la acci•n al Jap•n del siglo XVI contribuyen a desarrollar un discurso personal establecido muy coherente a lo largo de su filmografía.

La primera y más evidente de estas alteraciones es la de variar el sexo de las tres hijas de Lear, Rey de Bretaña, y convertirlas en los tres hijos varones del señor feudal Hidetora Ichimonji. En **Ran**, Gonerila, Regania y Cordelia son Taro, Jiro y Saburo, herederos que se enfrentan entre sí para conseguir el dominio absoluto del feudo de su padre. A este cambio de base le suceden otros que replantean el drama original en favor de la puesta en signos del discurso pretendido. Señalémoslos, aunque s•lo sea sucintamente. El Rey de Francia y el Duque de Borgoña tienen sus hom•logos en los señores Ayabé y Fujimaki. Este último está interesado en unir en matrimonio a una de sus hijas con Sa-

buro, y por ello le ofrece hospitalidad en su territorio una vez que su padre le repudia. Al final, Ayabé y Fujimaki situarán sus tropas en la frontera dispuestos a intervenir si los resultados de la batalla entre los ejércitos de Jiro y Saburo (Taro ha muerto en su previo enfrentamiento a Jiro) les pueden beneficiar. El Conde de Kent es el leal Tango, que se pone de parte de Saburo, e intenta reconciliarlo con su padre, de manera similar a como en la obra de Shakespeare permanece disfrazado al lado de Lear, le ayuda y le lleva junto a Cordelia. En la película, Tango no sigue a Saburo a las tierras de Fujimaki sino que se queda errante e intenta por todos los medios ayudar al anciano Hidetora hasta conseguir llevar hasta él a Saburo. El Conde de Gloucester es un personaje eliminado en la película, pero no así, su hijo Edgar, que tiene su equivalente en Tsurumaru. A este importante personaje añade Kurosawa una hermana, Sué, esposa de Jiro, una mujer incapaz de odiar, resignada a su mala suerte y entregada a la oración. Y, además, como doble u opuesto de este personaje (la inclinación de Kurosawa hacia parejas de personajes simétricamente antagónicos es notable), Kurosawa inventa un nuevo personaje femenino, Kaede, esposa de Taro y amante de Jiro, sin duda uno de los personajes femeninos más importantes de su autor, nada proclive a ellos y del que sólo se podrían señalar unos pocos de cierta consistencia (Yukie Yagihara, interpretado por Setsuko Hara, en **Waga Seishun Ni Kuinashi** /*No añoro mi juventud*, 1946; Masako, la novia de Yuzo, en **Subarashiki Nichiyobi**/*Un domingo maravilloso*, 1947; Massago, la mujer del samurai Takehiro en **Rashomon**, 1950; Taeko Nasu, la Nastasia Filíppovna de **Hakuchi**/*El idiota*, 1951, interpretada también por Setsuko Hara; Asaji, la mujer de Washizu-Macbeth en **Kumonosu-jo**/*El trono de sangre*, 1957; la princesa Yukihime, de **Kakushi Toride No San Akunin**/*La fortaleza escondida*, 1952 y Osugi y Okayo en

Donzoko/*Bajos fondos*, 1957). Las familias de Sué y Kaede murieron a manos del clan Ichimonji al incendiar sus castillos, y si a Tsurumaru le dejaron ciego, a Sué y a Kaede las obligaron a casarse con Jiro y Taro. La reacción de estos tres personajes ante su destino es diferente: Tsurumaru ha decidido vivir solo, en una mísera choza, aislado de todo y de todos; Sué se ha resignado y refugiado en la religión, y Kaede ha decidido aparentar sumisión con el único fin de vengarse y destruir por completo a los Ichimonji. Desde el punto de vista de la obra de Shakespeare, Kaede surge en



Toshiro Mifune (al fondo), Kamatari Fujiwara y Minoru Chiaki en ***La fortaleza escondida*** *(Kakushi Toride No San Akunin, 1952)*

Tatsuya Nakadai en ***Ran*** *(Ran, 1985)*

cierta medida de Edmund, el hijo bastardo del Conde de Gloucester, y de Gonerila, que, como se sabe, envenena a Regania, acción que en la película se traduce en el afán de dar muerte a Sué. Por otro lado, Kaede es un personaje tratado tan fría e hieráticamente como Asaji-Lady Macbeth en **El trono de sangre**, aunque las diferencia el hecho de que Kaede quiera el poder sólo para mejor llevar a cabo su venganza y no por ambición. Un personaje que tiene su origen exacto en la obra de Shakespeare es el lúcido, fiel y cáustico bufón Kyoami, que no vacila en acusar de sus crímenes a su señor Hidetora, aunque, eso sí, aprovechándose de la ocasión que le brinda la locura en la que ya se ha hundido y le incapacita para castigarle por su osadía. De los restantes protagonistas merece destacarse a Sué sólo por ser la esposa legítima de Jiro.

La eliminación de Gloucester y la creación de Sué y Kaede, así como la ceguera de Tsurumaru, no afectan sólo a la estructura narrativa sino que tienen, como no podía ser menos, una clara intencionalidad discursiva. Kurosawa se sirve de ellos con evidente hincapié para aludir al pasado de Hidetora Ichimonji-Lear. Shakespeare apenas alude a este pasado; sólo Gonerila, al final de la primera escena del primer acto señala muy anecdóticamente: *"En lo mejor y más fuerte de su vida no fue sino un temerario; así que debemos esperar de su edad no solamente las imperfecciones de antiguo inherentes a su condición, sino también la desarreglada aspereza de genio que los años de enfermedades y la irritación traen consigo"* (6). En la película, sin embargo, adquiere un peso decisivo: lo evoca con orgullo guerrero el propio Hidetora, se lo recuerdan sus hijos justificando sus reacciones y se lo reprochan sus víctimas, Tsurumaru y Kaede especialmente. El pasado de Hidetora está presidido por la violencia con la que levantó su poder. Este pasado le abruma ahora, en el momento en el que desea transmitir pacíficamente su herencia y se encuentra con un inmenso caos. Sus herederos repiten lo que él hizo tiempo atrás, antes de sentirse anciano y débil. Al subrayar el pasado de Hidetora y convertirlo prácticamente en la causa motora de la guerra fratricida, Kurosawa señala inequívocamente su condición de tirano para reflexionar en torno a los vínculos del poder con la violencia y de ésta con la locura y la muerte. La locura paroxística en la que se hunde no es consecuencia tanto del disgusto que le provoca la rebeldía de sus hijos como del ejercicio de la tiranía. Como señala Aldo Tassone, *"contrariamente al rey Lear, el señor Hidetora no es un viejo patético e inofensivo, sino un tirano que ha cometido innumerables delitos"* (7).

En **Ran**, Kurosawa vuelve a poner en juego las mismas obsesiones que en **El trono de sangre**: su pesimista visión del poder, la crueldad que requiere conquistarlo y la devastación que provoca mantenerlo. Una diferencia, no obstante, las separa: el factor misterioso desaparece en **Ran**. En ésta, la locura del poder es básicamente consecuencia de la ambición, sin otras motivaciones ignotas que la susciten; algo así como si la irracionalidad del poder fuese su paradójica racionalidad. Si **El trono de sangre** remite a una naturaleza indómita y misteriosa, **Ran** remite más a la política y a sus estrategias de dominio. En este sentido, **Ran** es una película que desarrolla las reflexiones de **El trono de sangre** y complementa el discurso de **Kagemusha** (1980), indepen-

dientemente de que ésta no cuente con Shakespeare en el guión. La sucesión en el poder, en **Kagemusha**, se consigue mediante un simulacro (el doble) que mantiene el orden político, y el caos se produce por los afanes conquistadores del orgulloso Katsuyori Takeda, que no hace caso de la estrategia elaborada por los generales de su clan. En **Ran**, una vez estabilizadas las conquistas, la sucesión en el poder se efectúa desde el principio con el enfrentamiento y la lucha, desde la estabilidad de la primera secuencia hasta la batalla final, batalla que, por lo demás, queda abierta a sucesivos e interminables combates, sugiriendo un itinerario apocalíptico que se alimenta a sí mismo de sangre y destrucción. De este modo, los deslumbrantes frescos históricos que son **Kagemusha** y **Ran** (películas realizadas con el apoyo económico de Occidente, De George Lucas y Coppola en la primera y de Serge Silberman en la segunda) deslizan una mirada sobre el presente que no puede ser más amarga y desesperanzada, *"son películas* -en palabras de Tadao Sato (8)- *que hablan de la destrucción del mundo y provocan una tristeza inmensa y profunda".*

En **Ran**, como en **El trono de sangre**, aunque quizá de un modo menos ostentoso, la hierática gestualidad teatral procedente del *Nô* alienta en situaciones fuertemente realistas, un cierto tratamiento coreográfico se impone al desorden propio de las batallas y una estilización de índole pictórica matiza los decorados y los encuadres. Poco importa que la base dramática sea en ambos casos una obra de teatro occidental lujuriosa en palabras. La especificidad de relato eminentemente cinematográfico jamás se resiente en las películas de Kurosawa. Raras veces, en fin, el teatro del que parten estas dos películas (también **Bajos fondos**) queda hecho puro cine con tanta maestría narrativa.

NOTAS

1.- *Pour un observateur lointain. Forme et signification dans le cinéma japonais*. Cahiers du cinéma/Gallimard. Paris, 1982. Traducido del inglés por Jean Queval.

2.- *Cahiers du cinéma*, nº 182, septiembre de 1966.

3.- *Etudes Cinématographiques*, nº 165-169.

4.- *Akira Kurosawa*, de Aldo Tassone. Flammarion. Paris, 1990.

5.- *Akira Kurosawa*, de Michel Mesnil. Cinéma D'Aujourd'hui nº 77. Ediciones Seghers. Paris, 1973.

6.- *William Shakespeare*. Obras completas. Tomo II. Aguilar Ediciones. Traducción de Luis Astrana Marín.

7.- *Akira Kurosawa*, de Aldo Tassone. Flammarion. Paris, 1990.

8.- Entrevista con M. Vidal Estévez. Programa *Fila 7* de T.V.E. 2ª cadena. Madrid 1986.

Ran *(Ran, 1985)*

Richard Burton en el rodaje de ***La fierecilla domada*** *(The Taming of the Shrew, 1966)*

Shakespeare según Zeffirelli

Un sentimiento de música

José María Latorre

Resulta fácil detestar a Franco Zeffirelli. Él mismo ayuda a ello. Este antiguo ayudante de Luchino Visconti, desafortunado polemista, director teatral, operístico y cinematográfico, melómano empedernido, suele exhibir una imagen narcisista y un pensamiento conservador que poco o nada favorecen a su nombre. No son pocos los comentaristas que lo descalifican en el nombre de sus desdichadas declaraciones, las cuales hacen de él un islote con luz propia en el turbulento océano de la represión de la libertad de expresión (baste recordar ahora su feroz ataque contra el, por otra parte mediocre, film de Scorsese **La última tentación de Cristo**, o la polémica entablada con Federico Fellini a propósito de las interrupciones publicitarias en la emisión televisiva de películas). Para colmo de males, en su filmografía, irregular donde las haya, se dan cita películas tan insoportables como **Hermano sol, hermana luna** (*Fratello sole, sorella luna*, 1972), **Jesús de Nazareth** (*Jesus of Nazareth*, 1977), **Campeón** (*The Champ*, 1979), **Amor sin fin** (*Endless Love*, 1981) o **El joven Toscanini** (*Young*

Toscanini, 1989). Sin embargo, hay algo que cualquier interesado por Shakespeare y por la ópera no puede ignorar: Zeffirelli es un excelente conocedor de ambos terrenos, en los que sabe desenvolverse con habilidad y, a veces, incluso con ingenio; es decir, Zeffirelli sabe mucho más sobre Shakespeare (y sobre ópera) que sus críticos.

I

Cuando, tras una tímida y olvidada tentativa de realizar una comedia costumbrista (**Camping**, 1958, de acentuada misoginia, a lo Bolognini), el florentino Franco Zeffirelli incorpora definitivamente el cine al ámbito de sus actividades culturales, arrastra consigo una labor de más de diez años de dedicación al teatro. Su esforzado trabajo en este campo, repartido entre decoraciones, diseño de vestuario y puestas en escena (con predominio de montajes operísticos y shakespearianos), condiciona su aproximación al cine, al que intenta utilizar desde el principio como complemento cultural (como complemento de su personalidad cultural); sus películas están marcadas también por su amor a la música y a la pintura.

La trayectoria cinematográfica de Zeffirelli resulta desconcertante: un hombre que ha demostrado ser capaz de filmar buenas películas bajo el signo de la ópera y del teatro de Shakespeare, ha dejado languidecer gran parte de su obra jugando a la hagiografía post-conciliar (**Hermano sol, hermana luna**), al melodrama de raíz norteamericana que le es ajeno por naturaleza (**Campeón**, *remake* de un viejo film de King Vidor), al cursi ensalzamiento de ardores juveniles (**Amor sin fin**). Y, lo que es peor, no lo ha hecho por afán de experimentar nuevos caminos ni por ampliar su horizonte como realizador. Por otro lado, ha demostrado ser un brillante operista con su versión de **La Traviata**, pero mucho menos brillante con su desaguisado cometido contra **Otelo**. Incluso su aproximación a la figura de Arturo Toscanini, el primero de una línea de modernos directores de orquesta empeñados en demostrar que el estilo de una obra está definido por su grafía musical, se caracteriza por su blandura, por su hueco esteticismo y por su inoperancia. Si no fuera por la existencia de dos excelentes películas filmadas a partir de Shakespeare, **La mujer indomable** (*The Taming of the Shrew*, 1966) y **Romeo y Julieta** (*Romeo and Juliet*, 1968), su obra cinematográfica podría tildarse de cursi, apagada y mediocre; sin embargo, estos dos films (y, en menor medida, su reciente versión de **Hamlet**) poseen un poderoso atractivo, reforzado en **La mujer indomable** por importaciones provenientes de la *commedia dell'arte* y en **Romeo y Julieta** por una sólida estructura operística (ambos, también, deben no poco estéticamente a la pintura renacentista). Zeffirelli, pues, efectúa una aproximación a Shakespeare a partir de unas elecciones culturales bien precisas, adaptadas luego con bastante frescura (y nervio dramático) al lenguaje cinematográfico. Es decir, por encima de unas premisas culturales que Zeffirelli considera básicas a la hora de interpretar a Shakespeare, existen unas propiedades visuales que sabe extraer del cine:

- Las posibilidades de componer pictóricamente cada encuadre.

- La fuerza expresiva del montaje, con el que efectúa encadenados musicales de sensual atractivo.

- El hecho incuestionable de que, en cine, la acción debe

Romeo y Julieta *(Romeo and Juliet, 1968)*

Elizabeth Taylor en ***La fierecilla domada*** *(The Taming of the Shrew, 1966)*

ser tan importante como la palabra.

II

Antes de la filmación de **La mujer indomable**, Zeffirelli ya había montado en el Old Vic "Romeo y Julieta", "Hamlet" (con Giorgio Albertazzi) y "Much Ado about Nothing" (con los actores del British National Theatre encabezados por Albert Finney) y "Otelo" en Stratford-upon-Avon (con John Gielgud como protagonista). Para su primer film personal, Zeffirelli recurrió al hombre que más había contribuído a cimentar su prestigio escénico: William Shakespeare. Y considerando que, como apuntaba el polaco Jan Kott, no hay Shakespeare sin grandes actores, el realizador apostó en él por un magnífico grupo de comediantes, encabezados por un Richard Burton en su mejor momento y por Elizabeth Taylor (menos cargante que otras veces), y en el que figuran actores secundarios tan excelentes como Cyril Cusack (sin duda el mejor intérprete de la función), Michael Hordern y Victor Spinetti. Zeffirelli también tuvo en cuenta que (siempre en palabras de Kott) uno de los caminos para reproducir la visión shakespeariana podría ser la gran pintura del renacimiento y del barroco, *"como punto de partida para el gesto, para la composición de un encuadre, para el vestuario"* (formalismo pictórico que dominará las composiciones visuales de la posterior **Romeo y Julieta).**

Ya en su primera película shakespeariana Zeffirelli evita la tentación de la solemnidad, rehuyendo los aspectos recitativos del texto. Lo que caracteriza sus tres adaptaciones cinematográficas es el sentido del movimiento y el realismo de la aproximación: calles y mansiones no son nunca simples decorados escénicos (de ellas se desprende la sensación de lo auténtico); risas, llantos, gestos, peleas, cabalgadas, no son en ningún momento acciones teatrales sino cinematográficas (de hecho, Zeffirelli es el único realizador que, al aproximarse al teatro de Shakespeare, imprime a la violencia un carácter realista, físico: las espadas se sienten realmente como espadas; sangre, calor, tierra, polvo, armonizan con los sentimientos de los personajes, del mismo modo que las grandes pasiones -grandes amores, grandes odios- son más que palabras heredadas de los textos).

El inicio de **La mujer indomable** es ya, en ese sentido,

modélico: contando con la inapreciable ayuda de Nino Rota (música), Oswald Morris (fotografía) y Danilo Donati (vestuario), la admirada llegada de Lucentio y su criado Tranio a la ciudad de Padua se convierte en una orgía visual y sonora de irresistible fuerza y belleza: el ambiente callejero es espeso y realista, sin dejar por ello de remitir a la pintura renacentista; y se describen simultáneamente, con gran sentido del ritmo, consiguiendo que cada cosa parezca consecuencia de otra, la fiesta estudiantil, la algarabía popular, las costumbres ciudadanas, una galería de tipos secundarios, los personajes de Lucentio y Tranio, los de Blanca, Hortensio y Gremio, así como la situación central de la comedia: la necesidad de encontrar un marido para la fiera Katharina antes de pensar en el matrimonio de la dulce Blanca. Todo ello con una maravillosa mezcla de un himno estudiantil, una hermosa música incidental, una pavana, un madrigal y tres pasacalles. Un detalle sirve para demostrar que Zeffirelli, cuando quiere, sabe plantearse las cosas pensando en términos cinematográficos: la primera aparición de Katharina es un primer plano parcial de ésta (ojos y nariz) mirando por la ventana; poco después, cuando la aparentemente dulce Blanca mira también por la ventana, Zeffirelli la muestra mediante otro primer plano parcial (ojo derecho y nariz): la mirada de Katharina expresa malhumor, la de Blanca hipocresía; de ese modo, se sugiere que la conducta de Blanca es falsa y que tras su dulzura se oculta un temperamento dominante y despótico.

Zeffirelli tiene la habilidad de saber plantear a fondo las situaciones sin aparente esfuerzo: con una secillez y un sentido de lo inmediato que sólo puede ser fruto del buen conocimiento de las obras adaptadas. Y posee la habilidad, como experto shakespeariano, de saber ser al mismo tiempo irónico y apasionado, vitalista y grotesco, intimista, espectacular y metafórico, apoyándose siempre en la excelente caracterización de los actores (de los que sabe extraer recursos que parecen inagotables), los cuales, como Zeffirelli mismo, juegan a la vez con la implicación y con la distancia: la actuación de Cyril Cusack, basada en la mímica y en el movimiento musical, casi de danza continua, denota dominio de las formas de la *commedia dell'arte,* las voces y la algarabía provenientes del interior del palacio de Bautista advierten de la pelea que mantiene la temperamental Katharina: Grumio gesticula, avisando a su señor Petruccio, y éste se prepara para entrar, listo para el combate, mientras el lírico tema musical adquiere la forma de una burlesca marcha militar; Hortensio, disfrazado de preceptor para intentar conseguir el amor de su adorada Blanca, se estira ante Petruccio la goma de su barba postiza; el vehemente y anciano Gremio habla a escupitajos y Petruccio se ve obligado a volver la cara; las secuencias festivas

Elizabeth Taylor y Richard Burton en ***La fierecilla domada*** *(The Thaming of the Shrew, 1966)*

Romeo y Julieta
(Romeo and Juliet, 1968)

(boda de Petruccio y Katharina/fiesta de esponsales de Blanca y Lucentio), de densa puesta en escena, están apoyadas tanto sobre la música como sobre el color, el movimiento y la mímica, ofreciendo simultáneamente la representación y la reflexión sobre lo representado. El realizador procura ser fiel al texto shakespeariano, extrayéndolo, empero, del territorio de la fácil solemnidad para conferirle un ritmo vivaz y, sobre todo, una realidad física que hasta entonces estaban ausentes de las adaptaciones cinematográficas de las obras del dramaturgo.

También hay una cuestión de elegancia formal. **La mujer indomable** cuenta con la adopción de modos viscontianos fácilmente reconocibles (me refiero al excelente Visconti de **El Gatopardo** y **Rocco y sus hermanos**, no al mediocre director de **Muerte en Venecia**, **Ludwig** o **La caída de los dioses**): movimiento descendente de grúa que recoge la furiosa y gesticulante entrada de Katharina en la iglesia donde va a celebrarse el matrimonio; panorámica desde el coro hasta Petruccio y Katharina arrodillados ante el altar; la pasmosa coordinación de gestos, movimientos, música, vestuario y decorado en la larga secuencia desarrollada entre Petruccio, Katharina, Grumio y los sastres: tres de los momentos en que Zeffirelli convierte volúmenes y espacios teatrales en elementos cinematográficos. Por otra parte, **La mujer indomable** posee la particularidad de que Zeffirelli no parecía tan preocupado como otras veces (**Romeo y Julieta**, **Hamlet**) por establecer analogías con el mundo moderno o por equiparar los retratos de los personajes shakespearianos con tipos actuales (y en ese sentido acusa menos el paso del tiempo: es espectáculo puro, y de gran altura).

III

En "El mundo vivo de Shakespeare", John Wain resume así **Romeo y Julieta**: *"Dos jóvenes, ciudadanos de la misma urbe, sometidos a la misma ley, pertenecientes a la misma casta, se enamoran; y este amor desemboca en la tragedia debido a una absurda enemistad entre sus familias. No hay ninguna razón para que, aparte de la pura estupidez y el orgullo cruel, los Montescos y los Capuletos se tiren al cuello entre sí. Que lo hagan y que lo vinieran haciendo desde hacía mucho tiempo es aceptado simplemente por todo el mundo como un hecho natural, como el tiempo atmosférico. Es decir, no se exploran las raíces de la trágica situación. Estamos sencillamente ante un caso de mala suerte. Cuando Romeo y Julieta consiguen engañar a sus familias, cuando están a punto de escapar y comenzar una vida nueva en algún otro sitio, la mala suerte interviene otra vez. Una carta no llega a tiempo, un plan se derrumba y este amor termina con el doble suicidio en la cripta"*. Y tras reconocer que las premisas psicológicas de la obra son las de las primeras comedias de Shakespeare bajo la forma, esta vez, de *"un minué frustrado"*, Wain ve en **Romeo y Julieta** un anuncio de futuras obras del autor: *"La figura de la nodriza es un esbozo de Falstaff; Romeo es un esbozo de Hamlet. En el carácter del joven hay una veta morbosa y de gusto por el sufrimiento que marca el nacimiento del interés de Shakespeare por personajes de este tipo. Tras haber matado impulsivamente a Teobaldo, Romeo da rienda suelta a la desesperación y al deseo de suicidio e intenta clavarse un puñal en presencia de fray Lorenzo. Esta ardorosa impulsividad recuerda a Hamlet cuando mata a Polonio o cuando salta a la sepultura con Laertes. Y el fraile le detiene con una vehemente reprimenda que prefigura algunos de los re-*

proches de Hamlet contra sí mismo".

Para su adaptación cinematográfica, elaborada con la ayuda de los guionistas Franco Brusati y Masolino D'Amico, y apoyada sobre la música del gran Nino Rota, Zeffirelli identifica ideas como tragedia medieval, destino, morbo, desesperación y minué frustrado, con sentimientos absolutos (operísticos) que manifiesta a través de la música y de la composición pictórica de los encuadres (sin que éstos resulten forzados): lo que se demuestra es un proceso continuo en el que todo fluye, en el que todo está en movimiento como si la historia recreada se estuviera escribiendo (con la cámara) por primera vez, o como si fuera la primera ocasión en que el realizador entrara en contacto con la obra, construyendo la acción, igual que hacía Shakespeare, a base de tensión y de densidad, suprimiendo mediante el montaje los momentos vacíos.

Zeffirelli sabe aprovechar, mejor todavía que Renato Castellani en su versión, el sentido dramático que cobran las canciones en Shakespeare: la espléndida trova de Rota "What is a Youth" es en esto un completo hallazgo (y lo más reflexivo y consecuente de la película, contribuyendo a dejar un sentimiento final de música). Y trabaja como nunca se había hecho los apuntes grotescos, soeces y críticos del **Romeo y Julieta** shakespeariano, lo que se hace evidente sobre todo en las intervenciones de Mercutio (John McEnery) y en el tratamiento hipercrítico que reciben los personajes del ama (Pat Heywood) y fray Lorenzo (Milo O'Shea), responsables de la tragedia.

En el film de Zeffirelli, el amor de la joven pareja no desemboca en tragedia *"debido a una absurda enemistad entre sus familias"* (la propuesta no es tan sencilla), sino que el drama se precipita a consecuencia de las relaciones de dependencia que la pareja mantiene con sus consejeros inmediatos: el ama y fray Lorenzo. A veces, incluso, Zeffirelli insiste demasiado en ello: el príncipe de Verona recita el "All Are Punished" final ante un coro silencioso de rostros sombríos; sus palabras en *off "todos hemos merecido el castigo"* caen, fuertes, pesadas, sobre un primer plano del ama, en tosca insistencia sobre una idea que ha quedado bien expresada a lo largo del film: es un recurso equivalente a algunos rótulos del cine mudo, que sobra en el cine sonoro y que hace pensar en una falta de confianza del realizador en la efectividad de la puesta en escena. En otras ocasiones, sin embargo, la insistencia logra crear una atmósfera lúgubre y premonitoria: después de que fray Lorenzo le haya dado a Julieta el bebedizo, la muchacha desaparece de la celda y él se queda solo; apaga de un soplo la vela y se queda mirando pensativamente, angustiado (Zeffirelli dirige muy bien a los actores), el humo del pábilo.

La relación de Julieta con la nodriza es todavía la misma de su niñez, y Zeffirelli deja claro que ésta tiene una extraordinaria influencia sobre la reprimida vitalidad de la muchacha. Del ama quedará la ampulosidad de su figura, la grosería de sus comentarios, su soterrado control del

Leonard Whiting y Olivia Hussey en ***Romeo y Julieta*** *(Romeo and Juliet, 1968)*

Glenn Close y Alan Bates en ***Hamlet*** *(1990)*

resto de los personajes (a los que domina aislada del entorno por Zeffirelli en planos medios), mientras corea con grotescos ademanes y frases serviles las palabras de lady Capuleto o ríe sus propias gracias (y resulta interesante contraponer éstas a las ocurrencias de Mercutio, rodeadas siempre de un halo trágico).

Como Julieta con el ama, Romeo busca en fray Lorenzo la protección, le confiesa su potencial emotivo y le pide consejo en los momentos de inseguridad. Fray Lorenzo, igual que la nodriza, aprovecha la ingenuidad y la entrega del muchacho para dar rienda suelta a sus fantasmas y represiones (resulta especialmente destacable la saña con que abofetea a Romeo cuando éste intenta suicidarse clavándose un cuchillo; y hay que destacar en este sentido la importancia que posee el hecho de que la nodriza de Julieta esté presente en esa escena).

El volcánico **Romeo y Julieta** de Zeffirelli es una explosión de vitalidad, de violencia, de pasión, de colores, de luz y de música: los personajes quedan definidos también por su vestuario; los colores, la luz y la disposición de los cuerpos dentro del encuadre remiten a Piero della Francesca; la música confiere al film una dimensión operística (sin que falte el *concitato drammatico*: véase el impetuoso *"yo os desafío, estrellas!"* de Romeo cuando Baltasar le cuenta que ha visto cómo Julieta era enterrada en la cripta de los Capuleto). Y todo ello sin un asomo de trascendencia ni ampulosidad y con un sentido del movimiento muy superior al demostrado por otros reputados adaptadores de Shakespeare (la entrada de Julieta en la fiesta, llevada de las manos por su primo Teobaldo y por el conde Paris es una de las irrupciones escénicas más hermosas que recuerdo): los cuerpos se buscan y se ansían realmente, las peleas se sienten casi físicamente. Zeffirelli rehuye la abstracción y extrae a obra y personajes del museo de la Cultura.

Resumiendo, diría que **Romeo y Julieta** vista por Zeffirelli posee varias propiedades encomiables: el aprovechamiento cinematográfico del poder conductor que tiene la densidad shakespeariana; la facilidad para resumir grandes monólogos en la forma visual del primer plano; el tratamiento crítico de los personajes responsables de la tragedia; mostrar el enfrentamiento entre Capuletos y Montescos como el lado grotesco (casi la apoyatura teatral caricaturizada) de otra tragedia que queda expuesta más en primer término: las funestas consecuencias de unas relaciones de dominio mantenidas sobre dos jóvenes, casi dos adolescentes, por parte de un cura y una nodriza; el hecho de que el montaje, la composición de cada encuadre, el tratamiento del color, el tono de la fotografía, sean la mediatización pictórica entre el texto dramático y la estructura operística del film; el que cada plano esté construído sirviendo a la textura dramática de la obra y al mismo tiempo defina la época a través de la pintura y

ofrezca un testimonio sobre las condiciones de vida características de esa época.

IV

En contra de lo que cabía esperar de Zeffirelli, quien no había filmado ni una sola película interesante desde 1968 (su versión de **La Traviata** no pasaba de ser una representación filmada), **Hamlet**, realizada en 1991, muestra de nuevo el buen pulso del florentino en el dominio del teatro shakespeariano. Superado el inconveniente de ver a Mel Gibson (esforzado pero insuficiente) en el papel del príncipe de Dinamarca, el **Hamlet** de Zeffirelli, cuyo acento está puesto principalmente sobre las relaciones entre Hamlet y su madre (una Glenn Close que tampoco acaba de encajar en el papel), es un *espectáculo* dramático con base y con cuerpo caracterizado también, como **La mujer indomable** y **Romeo y Julieta**, por su fisicidad. Muy cuidada en lo concerniente a ambientación, fotografía, vestuario e interpretación (menos cuidada en el aspecto musical, encomendado a un compositor tan mediocre como Ennio Morricone), destaca en **Hamlet** que lo desgarrado, lo trágico, lo solemne incluso, no aparece teñido nunca de grandilocuencia: la aproximación es más física que conceptual, aunque el personaje mezcle algo del moralista que no acepta el abrazo del bien y del mal, del intelectual que busca sin éxito razones para actuar, y del filósofo que duda incluso de la existencia del mundo (teñido por Zeffirelli de una mezcla de sarcasmo, pasión y brutalidad características de los años jóvenes). Jan Kott escribió que **Hamlet** puede ser representada de varias maneras: como crónica histórica, como novela policíaca o como drama filosófico; tres obras distintas que, resumidas, ofrecen siempre el mismo guión: la diferencia radicaría en la transformación de la esencia de los personajes. Zeffirelli se decanta por el drama filosófico teñido por el pensamiento de grandes escritores del siglo veinte, con Camus y Malraux en cabeza de la lista.

El film ofrece, pese a todo, un grave inconveniente: **Hamlet** no ofrece sólo un gran estudio psicológico, sino también una historia llena de sangre, crímenes, suicidios, duelos: un cuento de grandes pasiones y grandes odios, y Zeffirelli lo ofrece con imágenes bellas, combinando bien incluso lo racional y lo irracional (especialmente destacable es la secuencia de Hamlet con el espectro del padre, desarrollada en las almenas del castillo con el fondo de un cielo que no es noche ni día), pero con total ausencia no ya de pasión sino incluso de calor; su frialdad quema como el hielo. Y esa frialdad puede llegar a ser hermosa en ocasiones, pero nunca necesaria: el superdrama shakespeariano carece de pasión.

Mel Gibson en ***Hamlet*** *(1990)*

LAS PELÍCULAS DEL CICLO

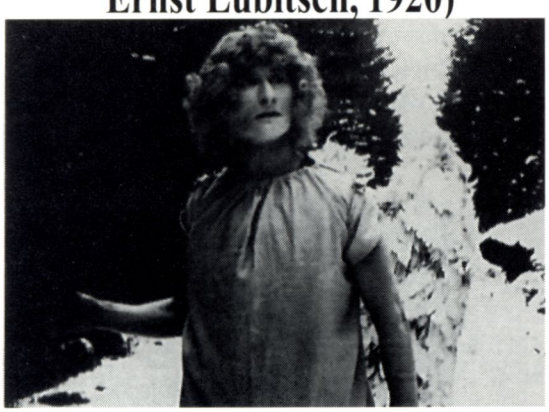
Las hijas del cervecero

(Kohlhiesels Töchter. Ernst Lubitsch, 1920)

Alemania. **Dirección:** Ernst Lubitsch. **Guión:** Hanns Kräly, Ernst Lubitsch (según la obra de William Shakespeare "La fierecilla domada"). **Fotografía:** Theodor Sparkhul. **Música:** Dr. Bechstein. **Decorados:** Jack Winter. **Vestuario:** Jan Baluschek. **Intérpretes:** Henny Porten, Emil Jannings, Gustav von Wangenheim, Jacob Tiedtke, Willi Prager. **Duración:** 41m.

Romeo y Julia en la nieve

(Romeo und Julia im Schnee. Ernst Lubitsch, 1920)



Alemania. **Dirección:** Ernst Lubitsch. **Guión:** Hanns Kräly, Ernst Lubitsch, según la obra "Romeo y Julieta" de William Shakespeare. **Fotografía:** Theodor Sparkhul. **Decorados:** Kurt Richter. **Intérpretes:** Jacob Tiedtke, Marga Köhler, Lotte Neumann, Ernst Rückert, Josefine Dora. **Duración:** 45m.

Las hijas del cervecero **cuenta la historia de dos amigos que cruzan una apuesta para tratar de enamorar a las dos hijas del dueño de una cervecería, en las montañas de Baviera. Uno se casará con la más dócil y hogareña, mientras el otro trata de aplacar el carácter de la más rebelde a base de diversas estrategias y trucos.**

Romeo y Julia en la nieve **es el clásico drama de Shakespeare, convertido en una comedia ambientada en las montañas nevadas de Baviera.**

Las hijas del cervecero y **Romeo y Julia en la nieve** son dos de las más desconocidas comedias de Ernst Lubitsch, estrenadas en 1920 sin mucha repercusión y apenas citadas en algunas de las biografías dedicadas al director. Especialmente la segunda de ellas, parece una película de la que nadie más ha querido acordarse después de su estreno. El propio Lubitsch y su habitual colaborador en la confección de guiones, Hanns Kräly, pasan por alto la adaptación del drama de los amantes de Verona, al hacer un repaso a las películas del período mudo.

Estos pequeños filmes tienen algunos puntos en común. Fueron estrenados con pocos días de diferencia en el mes de marzo de 1920. Ambos están basados en obras de William Shakespeare, aunque no figure así en las fichas técnicas. Lubitsch había trabajado en varias obras de teatro como actor, entre ellas varias de las clásicas de Shakespeare, pero la razón de poner en imágenes esos argumentos no parece un deseo de popularizar la creación de un autor admirado. Más bien Lubitsch debió encontrar muy adecuadas esas historias matrimoniales para poner en marcha su maquinaria de ironía y doble intencionalidad a la hora de hablar de las relaciones entre hombre y mujer. Los guiones de ambos estaban firmados por Ernst Lubitsch y Hans Kräly, y fueron filmados en poco espacio de tiempo, con fotografía de Theodor Sparkhul y algunos actores comunes, como Jacob Tiedtke y Gustav von Wangenheim.

Las hijas del cervecero fue un notable éxito en el momento, hasta el punto de que se hicieron dos versiones sonoras en 1930 y 1943. También figuraba Emil Jannings, que hasta entonces no había tenido otra ocasión cinematográfica importante que la de encarnar a Luis XV en una aplaudida actuación para **Madame Dubarry**, uno de los grandes logros del primer Lubitsch. Jannings hizo de campesino sin muchas luces,

cervecero bávaro padre de las dos hijas que desencadenaban el enredo, dos papeles interpretados por una misma actriz, Henny Porten, un rostro muy popular en el momento, que logró en esta película su gran oportunidad. Dejando a un lado la sofisticación de algunas de sus películas precedentes, Lubitsch se movió en un ambiente campechano, sacando chispas al costumbrismo bávaro, encendiendo como él sabía hacer las dobles intenciones con carga sexual, y parodiando el patriotismo y la heroicidad de unos habitantes colocados en situaciones y actitudes excéntricas.

Romeo y Julia en la nieve era mucho más modesta y estuvo perseguida por la mala suerte. A los pocos días de su estreno se declaró en Berlín un estado de excepción y la huelga posterior acabó con la posibilidad de que el público la viera y la prensa se hiciera eco de ella. Una rareza que despierta curiosidad ante la supuesta parodia de Lubitsch de unos amantes "de Verona" deslizándose por la nieve.

Ricardo Aldarondo

El sueño de una noche de verano

(Sen Noci Svatojánské. Jirí Trnka, 1957-9)

Checoslovaquia. **Dirección:** Jirí Trnka. **Producción:** Cartoon and Puppet Film. **Fotografía:** Jirí Vojta. **Música:** Václav Trojan, con la Czech Philarmonic Orchestra, dirigida por Karel Ancerl y cantada por el Kühn Children's Choir. **Guión, diseño:** Jirí Trnka, según la obra de William Shakespeare. **Animación:** Bohuslav Srámek, Stanislav Látal, Bretislav Pojar, Jan Karpas, Jan Adam, Vlasta Jurajdová. **Duración:** 75 m.

El tejedor Bottom y algunos artesanos atenienses ensayan una obra teatral en el bosque, para celebrar las bodas del duque de Atenas y la reina de las Amazonas. Allí van a parar también Lisandro y Hermia, que se aman y huyen de Atenas porque el padre de ella pretende casarle con Demetrio. Este les persigue, perseguido a su vez por una joven enamorada de él. Oberon, rey de las hadas y Puck, el duendecillo que le acompaña, se divertirán provocando encantamientos y enamoramientos entre los diferentes personajes.

Una de las más originales, insólitas y conseguidas adaptaciones de obras de Shakespeare al cine es esta versión de "El sueño de una noche de verano" realizada por el checo Jirí Trnka, con una paciente e imaginativa labor de filmación de marionetas en movimiento. Más que marionetas, las construcciones que Trnka realizaba eran muñecos sin gran capacidad de movimiento, que alcanzaban su gran poder comunicador y su humanidad al formar parte del estudiado diseño de la película en su conjunto.

Jirí Trnka es uno de los más notables nombres del cine de animación, que llevó al cine la tradición de un país en el desarrollo de las marionetas, pero sin limitarse a utilizar el medio audiovisual como campo de muestra de sus criaturas. Al contrario, el valor de sus películas, y especialmente de **El sueño de una noche de verano**, es su concepción vivamente cinematográfica de la puesta en escena, dando más importancia al encuadre, al movimiento de cámara y al uso del color, que a la perfección técnica de los movimientos de los muñecos; que por otra parte adquieren una agilidad sorprendente en el conjunto.

Shakespeare era una de las debilidades de Trnka. Tenía la intención de haber realizado su propia versión de "La Tempestad", pero su prematura muerte en 1969 se lo impidió. En **El sueño de una noche de verano** ya dejó patente su habilidad para combinar la adaptación del original con lógicos recortes en el texto (convertido en una narración en voz en *off*, procurando que hablen las imágenes), con una exaltación de la fantasía de la obra, a base de innumerables recursos visuales. Vista hoy sigue resultando sorprendente su técnica, pero aún pesa más el lirismo extremo de unas escenas válidas

para un público infantil, pero sin caer nunca en la ñoñería o la simpleza. La acción se combina continuamente con la fantasía más desbordante, minuciosamente construída a base de imágenes superpuestas y escenarios repletos de detalles, en los que los personajes se mueven con toda libertad.

Los elementos cinematográficos utilizados por Trnka con fluidez son fuente de continuas sorpresas: la profundidad de campo posibilita escenas simultáneas, los movimientos de cámara son ajustados y versátiles (el *travelling* que acompaña la carrera del asno supera los límites en que se suele mover el cine de animación), y la continua utilización de sobreimpresiones y cambios de luz y color provoca imágenes de enorme belleza. El duelo entre los hombres enamorados, uno con espada y el otro con una flauta, las parejas que bailan dando vueltas sobre sí mismas rodeadas continuamente por la cámara, y la gran cantidad de trucos y fantasías a que da pie la obra, son piezas del sugestivo mundo construído por las manos de Jirí Trnka.

Ricardo Aldarondo

Macbeth

(Macbeth. Orson Welles, 1947-8)

Estados Unidos, 1947-8. **Director:** Orson Welles. **Producción:** Una producción Mercury por Orson Welles para Republic Pictures. **Guión:** Orson Welles, según la obra de William Shakespeare. **Fotografía:** John L. Russell. **Montaje:** Louis Lindsay. **Música:** Jacques Ibert. **Decorados:** Fred Ritter. **Intérpretes:** Orson Welles, Jeanette Nolan, Dan O'Herlihy, Edgar Barrier, Roddy McDowall, Erskine Sanford. **Duración:** 107m.

Tres brujas se aparecen a Macbeth y Banquo para profetizarles que el primero será rey pero que también los hijos del segundo algún día llegarán al trono. Instigado por su mujer, Macbeth acelera su destino asesinando al rey Duncan mientras éste se hospeda en su castillo. La fiebre del poder le pide más sangre y mata a su amigo Banquo para asegurarse que nadie le arrebatará la corona. Pero finalmente él mismo es asesinado por Macduff, cumpliéndose así el vaticinio de las hechiceras.

Resulta imposible acceder al **Macbeth** cinematográfico de Orson Welles sin recordar sus circunstancias de producción. La confrontación del cineasta con Harry Cohn a raíz del montaje de **La dama de Shangai** dio al traste con su intento de disipar la pésima reputación que se había creado entre los productores de Hollywood. Para ello recurrió a Shakespeare y convenció a Herbert Yates, presidente de la modesta Republic Pictures, para que le permitiera rodar una versión de "Macbeth" en sólo tres semanas y con un exiguo presupuesto.

Welles ya había montado la misma obra en teatro y por la radio pero, para esta ocasión, recurrió a un punto de vista radicalmente ascético. Inicialmente había previsto contar con Agnes Moorehead y Erskine Sanford -dos sólidos componentes del Mercury Theatre- para los respectivos papeles de Lady Macbeth y Banquo. También pretendía efectuar el rodaje en *play back* sobre un texto pregrabado y la construcción de los decorados se ceñía al espacio del mayor plató del estudio.

Sin embargo, de esas tres previsiones sólo pudo cumplir la última. Jeanette Nolan -procedente de **March of Time**- fue quien encarnó a la protagonista, mientras Sanford se contentaba con el papel de Duncan. Por otra parte, el uso del *play back* fue desechado y Welles confió, una vez más, en sus proverbiales habilidades para el montaje sonoro. En cuanto a la escenografía, el cineasta dividió el estudio en ocho grandes bloques en los que la actuación conjunta de hasta tres equipos de rodaje hacían preveer el estricto cumplimiento de los plazos previstos.

Mediante un extraordinario alarde de economía de medios, Welles finalizó el rodaje dentro de los límites establecidos. Pero tal proeza no comportó que la película estuviese lista para su exhibición. Una vez más, el cineasta se desentendió de su obra antes de terminarla por completo

y, en este caso, el conflicto desembocó en la existencia de varias versiones. La más cercana al original es aquella en que los personajes hablan un cerrado escocés incluso difícilmente asequible para angloparlantes pero absolutamente coherente con las intenciones de Welles para rodear el film de una primitiva atmósfera que también tiene su correspondencia en el vestuario que culmina en su propio personaje, comparado por la revista "Les Lettres Françaises", a las *"gesticulaciones de un orangután coronado por una caja de galletas y prisionero del cartón piedra del zoo de Vincennes"*.

Ciertamente, **Macbeth** no figura entre las grandes obras maestras de Welles y su versión cinematográfica resulta probablemente inferior al innovador montaje teatral que había llevado a cabo en Harlem con actores negros. No obstante, la tragedia del ambicioso noble que no duda en pagar cualquier precio para hacerse con el trono no sólo resulta coherente con la reflexión que, sobre el ejercicio del poder, tendría una continuidad a lo largo de toda su obra, sino que constituyó una elocuente metáfora sobre la trayectoria del propio Welles. El otrora "niño prodigio" de Hollywood se veía obligado a demostrar su sumisión al método de producción de un modesto estudio antes de ser desposeído de su corona y verse obligado a emprender un largo exilio profesional.

Esteve Riambau

Otelo

(Othello. Orson Welles, 1949-52)

Marruecos, 1949-52. **Director:** Orson Welles. **Producción:** Una producción Mercury por Orson Welles, según la obra de William Shakespeare. **Fotografía:** Anchise Brizzi, G. R. Aldo, George Fanto, con la colaboración de Obadan Troiani y Alberto Fusi. **Montaje:** Jean Sacha, asistido por John Shepridge, Renzo Lucidi y William Morton. **Música:** Francesco Lavagnino y Alberto Barberis. **Decorados:** Alexandre Trauner. **Intérpretes:** Orson Welles, Micheál MacLiammóir, Suzanne Cloutier, Michael Lawrence, Robert Coote, Hilton Edwards. **Duración:** 95m.

Otelo, un general moro que lucha al servicio de los intereses de la república de Venecia, despierta el apasionado amor de Desdémona. Pero Yago, uno de los alféreces de Otelo, se siente humillado por el desdén de la muchacha y planea su venganza tratando de provocar los celos de Otelo, a quien hace creer que su esposa le es infiel con el alférez Casio, uno de sus más leales oficiales. Finalmente, Otelo ahoga a Desdémona en su propio lecho. Pero poco después, persuadido de que ha sido víctima de un engaño, decide quitarse la vida.

Fracasados los proyectos que le habían llevado a Europa en busca de una alternativa a su trayectoria norteamericana, Orson Welles volvió a refugiarse en una nueva adaptación shakespeariana. En este caso hay que volver a referirse a sus medios de producción para entender la configuración definitiva del film, ya que si inicialmente partió de la proposición de un productor italiano, poco después el proyecto volvió a las manos -y, sobre todo, al bolsillo- de Welles. Y ese no lo pudo concluir más que después de cuatro años de invertir en él el dinero que obtenía de sus intervenciones como actor en films de dudosa reputación artística.

El inicio del rodaje del film estaba previsto que tuviera lugar en el sur de Francia, pero pronto se trasladó a los escenarios venecianos donde transcurre la acción real de la trama. Eso sucedía en 1949 y Welles contaba entonces con Lea Padovani para el papel de Desdémona y un actor italiano para el de Yago. Pero los resultados obtenidos fueron poco satisfactorios y reclamó entonces el concurso de Micheál MacLiammóir y Hilton Edwards, sus viejos mentores del Gate Theatre de Dublín a quienes había conocido en su adolescencia. Cecile Aubry fue una nueva Desdémona, pero sólo duró tres días.

Welles reanudó el rodaje en Marruecos, gracias al dinero obtenido por su interpretación en el film **The Black Rose**. De él obtuvo también parte de sus decorados, y, gracias a la inestima-

ble ayuda de Alexandre Trauner, Welles encontró soluciones estéticas admirables para resolver los problemas de *raccord* de un film en cuyos títulos de crédito constan tres directores de fotografía, dos montadores y dos directores de producción. En una escena, Yago pasa desde el portal de una iglesia situada en la veneciana isla de Torcello a una cisterna portuguesa situada en la costa africana. Como afirmó Welles, *"ha atravesado el mundo y pasado de un continente a otro en el tiempo de pronunciar una frase"*.

Debido a esos condicionantes, Welles se vio obligado a trabajar con planos cortos pero, en ellos, sigue apreciándose su extraordinaria capacidad visual para jugar con la profundidad de campo y una composición milimétrica en la que cada personaje se integra en el decorado hasta formar una simbiosis que logra distraer al espectador más atento de las importantes modificaciones perpetradas sobre el texto shakespeariano. Una vez más, Welles volvía a hablar de la relación entre el poder establecido y un joven ambicioso dispuesto a erosionarlo a cualquier precio. Pero, en este caso, la ruin conducta de Yago no poseía atenuantes y por eso Welles estableció una estructura circular a partir de las primeras imágenes que ya muestran el entierro de Otelo y Desdémona para, mediante un *flash-back*, explicitar las razones que han conducido a esa situación.

Esteve Riambau

Campanadas a medianoche

(Chimes at Midnight. Orson Welles, 1964)

España-Suiza, 1964. **Director:** Orson Welles. **Producción:** Emiliano Piedra y Angel Escolano para Internacional Films Española y Alpine Productions. **Guión:** Orson Welles, según las obras de William Shakespeare "Richard II", "Henry IV", "Henry V" y "The Merry Wives of Windsor". **Fotografía:** Edmond Richard. **Montaje:** Fritz Müller y Elena Jaumandreu. **Música:** Alberto Lavagnino. **Decorados:** José Antonio de la Guerra. **Intérpretes:** Orson Welles, Keith Baxter, Marina Vlady. **Duración:** 115m.

Sir Jack Falstaff, aristócrata amante de la buena mesa y de las bellas mujeres, ocasional salteador de caminos e impenitente mentiroso, pasa su vida en perpetua francachela sentando sus reales en casa de Mistress Quickly, mitad bodega, mitad prostíbulo. Su compañero de fatigas es el príncipe Hal, heredero de una corona que su padre, Henry V, ha usurpado. Preocupado por el futuro de su vástago, el monarca debe enfrentarse a las conspiraciones de un sector de la nobleza, que conspira y le reta. Hal y Falstaff luchan en las filas del rey que, a su muerte, deja el trono al primero. Una vez en el poder, Hal ignora a Falstaff y le produce tal herida en su corazón que muere poco después.

Campanadas a medianoche es la más compleja y también la más fascinante aproximación cinematográfica que Welles consiguió realizar al mundo de Shakespeare. Precedido por tres versiones teatrales previas, el film es una amalgama de textos procedentes de diversas obras bajo el denominador común del personaje de Jack Falstaff. El dramaturgo británico lo incluyó por primera vez en la primera parte de "Enrique IV" como simple contrapunto cómico, pero su éxito fue tal que, por encargo expreso de la reina Elizabeth de Inglaterra, lo convirtió en el protagonista absoluto de "Las alegres comadres de Windsor".

Lo que a Welles le interesa de él es, sobre todo, su carácter antagónico del joven príncipe Hal. Falstaff posee una concepción de la vida -alegre, placentera y determinada por la apreciación del sentido de la amistad- similar a la del cineasta y, de hecho, nunca como en este caso Welles se identificó con tanta fuerza con ninguno de sus personajes. Una vez más, de la confrontación entre el poder y la nobleza surge la dialéctica wellesiana. Pero en **Campanadas a medianoche** es el joven aspirante quien, al hacerse con la corona, traiciona a su maestro. La corrupción no es un problema ligado a la edad sino al poder.

Si en **Luces de la ciudad**, el personaje de Chaplin sólo compartía la amistad de un millonario cuando éste se hallaba bajo los efectos del alcohol, Hal es feliz únicamente cuando prescinde de su condición social y comparte la dulzura de vivir con Falstaff. Su futuro no se halla, sin embargo, en ninguna revolución sino en una corona que trastornará su personalidad y provocará la muerte de Falstaff, un padre putativo en la línea de otros personajes wellesianos. Como Eugene Morgan en relación a George Minnafer Amberson en **El cuarto mandamiento** o como los diversos mentores que el cineasta tuvo a lo largo de su vida, desde el Dr. Maurice Bernstein hasta el productor teatral John Houseman.

Lejos de una simple transposición de la obra original a la versión cinematográfica, en palabras del crítico norteamericano Joseph McBride, "*para Shakespeare, Falstaff es esencialmente una figura cómica porque, en su completa inocencia, es destructor del poder real y debe ser sacrificado sin paliativos frente a la demanda de un orden superior. Para Welles, el mayor orden es Falstaff y Hal sacrifica tanto a Falstaff como a sí mismo como sumisión a su propia voluntad. Hal es tan destructor de la inocencia como Falstaff lo es del reino*".

Rodeado de grandes actores internacionales -a los que debe oírse en la versión original inglesa- Welles acabó rodando **Campanadas a medianoche** en tierras españolas. Una vez más solucionó graves limitaciones presupuestarias con derroches imaginativos y admiró con sus recursos de viejo maestro a los técnicos españoles que participaron en el rodaje. Con esta operación asoció también dos de sus grandes pasiones: Shakespeare y el país que ya había visitado en su adolescencia y en el que, años después, serían depositadas sus cenizas.

Esteve Riambau

Macbeth

(Macbeth. Roman Polanski, 1971)

Gran Bretaña. **Dirección:** Roman Polanski. **Guión:** Roman Polanski, Kenneth Tynan, según la obra de William Shakespeare. **Fotografía:** Gil Taylor. **Sonido:** Nolan Roberts, Simon Kayne. **Montaje:** Alistair MacIntyre. **Música:** The Third Ear Band. **Decorados:** Wilfrid Shingleton. **Vestuario:** Jackie Breed, Phil Pickford. **Intérpretes:** John Finch, Francesca Annis, Martin Shaw, Nicholas Selby, John Stride, Stephen Chase. **Duración:** 139m.

Roman Polanski sigue con bastante fidelidad, aunque con extraordinaria espectacularidad, el texto de Shakespeare. Cuenta la historia de Macbeth, monarca que no duda en convertirse en un criminal con tal de no perder el trono. Finalmente será asesinado, tal como le fue vaticinado.

"¡ No puedo olvidar que esos seres vivían, que eran para mí lo más querido!... ¿El cielo lo ha contemplado sin tomar parte?". Las palabras de Macduff tras conocer el asesinato de su mujer y de sus hijos a manos de los sicarios de Macbeth debieron resonar en la mente de Polanski cuando decidió adaptar la obra de Shakespeare. **Macbeth** fue su primera película después del asesinato de su mujer, Sharon Tate, que estaba embarazada, en su finca de Los Angeles.

Veinte años después de su estreno casi nada es lo mismo en la carrera profesional de Polanski. Y aunque **Macbeth** no fue el punto de inflexión de su trayectoria cinematográfica, plagada, por otra parte, de continuos y despistantes esquinazos, sí que fue un acontecimiento importante en su vida como director. En aquella época existía un compromiso casi satánico entre la vida del realizador polaco y sus películas, y, quién más quien menos, sentía interés por tal grado de compromiso cinematográfico e, incluso, por la

coherencia de su, todavía corta, filmografía. Polanski era, entonces, un director en el que, no ya se podía, sino que se quería confiar.

Polanski se enfrentó con la obra de Shakespeare apenas diez años después de dirigir su primer largometraje. Se había diplomado en la escuela de cine de Lodz en 1959 y en diez años, después de recorrer Europa meteóricamente, Polanski ya había conseguido su nunca disimulado deseo de llegar a Hollywood. La empresa de adaptar **Macbeth** no parecía, pues, desproporcionada e inalcanzable. Lo llamativo fue que, de nuevo, aunque quizá por última vez, Polanski entrelazara su vida y sus películas de forma tan poco pudorosa. En realidad, **Macbeth** fue la historia truculenta y sanguinaria y, a la vez, el relato más personal que guionista alguno podría haber escrito para Polanski en aquella época. Una historia que enlazaba sus obsesiones anteriores con la tragedia presente. Un simple cuento sobre el Mal, pues él tenía la certeza de que existía.

Polanski, pues, despojó a los personajes de la tragedia de la humanidad que, a pesar de sus atrocidades, Shakespeare les había otorgado. No le atrajeron tanto la originaria reflexión sobre la ambición cegadora o sobre la imposibilidad del arrepentimiento como los problemas que acarrea una apariencia bajo la cual subyace la maldad. Le interesó mucho más la inseguridad del hombre o el acecho de peligros por todos lados. Y así, a la hora de planificar su película, quedó visualmente cautivo de las apariciones misteriosas, del bosque de Birnam en movimiento o de los múltiples asesinatos que Shakespeare, en su obra, cometía fuera del escenario. De alguna forma, Polanski coloca la cámara en el hombro de Macbeth, con lo que podemos ver la sangre y las alucinaciones de las que él mismo fue testigo e instigador. Posibilidad ésta que no siempre prefirió Shakespeare.

Macbeth no fue bien recibida cuando se estrenó, a comienzos de 1973, precisamente por las "concesiones" a la espectacularidad y por su despreocupación narrativa, que evidenciaba la voz en *off* que introdujo su director. Efectivamente, casi veinte años después, nada es lo mismo; pero quizá por eso, por el preocupante descenso del interés de su cine, **Macbeth** figura entre los filmes más aplaudidos de Polanski. Y curiosamente por los mismos elementos (la atmósfera, la narración), que, en su día, se creyeron defectos.

Carlos Mugiro

El sueño de una noche de verano

(A Midsummer Night's Dream. Max Reinhardt, William Dieterle, 1935)

EE.UU., 1935. **Dirección:** Max Reinhardt y William Dieterle. **Producción:** Hall Wallis. **Guión:** M. Reinhardt, Charles Kenyon y Mary MacCall, basado en la obra de William Shakespeare. **Fotografía:** Hal Mohr. **Efectos especiales:** Byron Haskin, Fred Jackman y H. P. Koenekamp. **Música:** Félix Mendelssohn, con arreglos de Erich Wolfgang Korngold. **Decorados:** Antón Grot. **Coreografía:** Bronislava Nijinska. **Montaje:** Ralph Dawson. **Intérpretes:** James Cagney, Joe E. Brown, Mickey Rooney, Ian Hunter, Dick Powell, Olivia de Havilland, Hugh Herbert, Verree Teasdale, Grant Mitchell, Victor Jory, Ross Alexander, Anita Louise y Kenneth Anger. **Duración:** 132m.

Noche de San Juan, solsticio de verano. Mientras Teseo, duque de Atenas, intenta solucionar los problemas de amores que enredan a cuatro de sus jóvenes súbditos, en un bosque cercano a la ciudad Oberon y Titania, rey y reina de las hadas, se disputan a un principito indio al que ambos quieren a su servicio. Al mismo tiempo una compañía de actores aficionados ensaya en el bosque la obra que representará para la boda de Teseo con Hipólita, reina de las amazonas. Ayudado por Puck y sus filtros amorosos, Oberon organizará un auténtico lío en

esta ya de por sí liosa historia.

Parece que fue el propio Dieterle el que propuso a la Warner que se embarcase en el proyecto de llevar a la pantalla una de las más insólitas obras de Shakespeare, "El sueño de una noche de verano", que en aquella época se representaba en el Hollywood Bowl de Los Angeles. Y nadie mejor para dirigirla que Max Reinhardt, el autor de dicho montaje. Aunque Reinhardt había realizado tres filmes en Alemania entre 1913 y 1914, su gigantesca figura destacaba por ser el hombre que revolucionó la escena alemana de principios de siglo. Su importancia en el cine alemán había sido ante todo teórica, siendo el padre espiritual de movimientos como el Expresionismo y el Kammerspielfilm. La lista de realizadores fuertemente influídos por él sería interminable: Murnau, Lubitsch, Wegener, Paul Muni, Preminger, Dieterle... La productora aceptó la propuesta pero, ante la inexperiencia de Reinhardt en el cine americano puso a su lado al propio Dieterle quien, desde los años treinta, se había convertido en un experimentado realizador "todo terreno" del cine de Hollywood. Dieterle formaba parte, al igual que Reinhardt, de la extensa nómina de cineastas alemanes que acabó antes o después recalando en Estados Unidos. La combinación entre los dos se presentaba como perfecta. Pocos hombres como Reinhardt conocían el teatro clásico, y a Shakespeare en particular. En cuanto a Dieterle, también provenía del teatro e ingresó en 1920 en la compañía de Reinhardt, con la que en 1921 interpretó incluso el papel de Demetrius en un montaje de "El sueño de una noche de verano" y había debutado como realizador cinematográfico en 1923, en Alemania, con **Der Mensch am Wege**, con Marlene Dietrich como protagonista. Desde entonces había realizado más de treinta largometrajes, entre Alemania y USA.

El sueño de una noche de verano fue concebida como una superproducción, con todos los medios imaginables a su disposición. La película costó la entonces exorbitante cifra de 1.300.000 dólares. El bosque que sirve de escenario a la mayor parte del filme fue construído en dos grandes platós, con una pintura de aluminio que acentuaba el aspecto de irrealidad que, desde un principio, Reinhardt quiso destacar en su adaptación. La coreografía, de la hermana del mítico Nijinski, entonces directora de los ballets de la Opera de París, contaba con más de cien bailarines. El exquisito Byron Haskin estuvo al frente de los efectos especiales. Para el reparto se contó con algunos de los nombres más cotizados de la Warner: James Cagney, un joven Mickey Rooney, Olivia de Havilland, Dick Powell... Pese a todo, la película fue un fracaso comercial y de crítica. Ni el público conectó con una película que escapaba de los esquemas argumentales clásicos, ni los críticos perdonaron la falta de fidelidad de la película al texto original. Alguno de estos últimos la ha calificado de *"pastel* kitsch *de dudoso gusto"*.

Reinhardt veía la obra de Shakespeare como una historia abierta, subjetiva y surreal. Es esto lo que quiso destacar apoyado en los hallazgos técnicos de Dieterle, al que consideraba el auténtico director de la película. Aparte de los elaborados decorados y de la citada coreografía, para la inevitable partitura de Mendelssohn, los dos realizadores se sirvieron de la búsqueda de efectos visuales de Hal Mohr, que consiguió el Oscar a la mejor fotografía por su acertado uso del claroscuro y la difuminación de la imagen en las secuencias del bosque, que subraya el carácter mágico de las mismas. Un carácter éste que es sin duda lo más acertado de la película, al recrear ese batiburrillo de hadas, duendes y demás espíritus juguetones, en plena noche de San Juan, en la que se cruzan encantamientos, filtros amorosos, bailes, canciones, persecuciones... Con el tiempo la película se ha convertido casi en un filme de culto y, sin duda, en una de las más curiosas versiones cinematográficas nunca realizadas a partir de una obra de Shakespeare.

Jesús Angulo

El trono de sangre

(Kumonosu-Djo. Akira Kurosawa, 1957)

Japón. **Dirección:** Akira Kurosawa. **Guión:** Akira Kurosawa, Oguni Hideo, Hashimoto Shindou, Ki Kushima Ryuzo según la obra de William Shakespeare. **Fotografía:** Nakai Asakazu. **Música:** Sato Masaru. **Decorados:** Muraki Yoshiro. **Intérpretes:** Toshiro Mifune, Yamada Ysuzu, Shimura Takashi, Chiaki Minoru, Kubo Akira, Sasaki Takamaru. **Duración:** 110m.

Kurosawa se basó en Macbeth para realizar El Trono de Sangre. **Aunque llevó al Japón medieval la historia que Shakespeare había localizado en Escocia, si-**

gue siendo, de todas maneras, la tragedia a la que condujo una ambición sin límites ni reparos. La última escena, la de la muerte de Taketoki Washizu (el personaje de Macbeth extraordinariamente interpretado por Toshiro Mifune), de una fuerza extraordinaria, serviría ella sola para inscribir esta película entre las joyas de la historia del cine.

La cita fue en un castillo medieval construído para aquella ocasión en las faldas del Fujiyama. Era 1957 cuando Kurosawa se encontró con Shakespeare. Una reunión que hoy nos parece natural, inevitable y quién sabe si predicha siglos atrás por las brujas de "Macbeth". **El Trono de Sangre** o, si se quiere, el "Macbeth" de Akira Kurosawa, realizado en el ecuador de la época de oro del cine japonés, no nació de la búsqueda vital de la poesía de Shakespeare por parte del director de **Rashômon**. Ni tampoco de un compromiso fraguado en la juventud del director japonés con la lectura de las obras de Shakespeare. Fue, más bien, un encuentro. Un encuentro en los parajes de expresividad poética y del dramatismo humano que uno y otro recorrían con frecuencia.

En realidad, la vida de Kurosawa está plagada de encuentros caprichosos. Algunos oníricos y repetitivos hasta el punto de constituirse en auténticos flujos inspiradores de sus filmes. Otros, como la coincidencia en la escuela primaria con Uekusa Keinosuke (colaborador en muchos de sus guiones), o con el actor Toshiro Mifune en **El ángel borracho**, simplemente capitales para la existencia material de sus obras. ¿Por qué no imaginar que **El Trono de Sangre** fue también uno de esos privilegiados encuentros?

Welles y Olivier no sólo estudiaron apasionadamente a Shakespeare desde su formación clásica, sino que se creyeron depositarios del espíritu shakespeariano (autoridad otorgada por la crítica pero que ellos aceptaron sin rubor), y protectores de la letra del dramaturgo inglés ante las ansias devoradoras del cine. Kurosawa y Shakespeare coincidieron, sin embargo, en lo que sus artes respectivas, dramaturgia y cine, trabajadas con total sinceridad, tenían de revelación. Creadores con tal capacidad de asombro por los resortes del alma humana y con tal confianza en el arte que cada uno de ellos dominaba (*"Kurosawa menos cine, igual a cero"* lo dice el propio director de **Ran**), tarde o temprano tenían que encontrarse. En el terreno de los genios o, simplemente, en el espacio común a todas las artes.

Hubo, sin embargo, una circunstancia que ayudó a que el encuentro no fuera traumático. Porque el dramaturgo inglés encontró en Japón un género, profundamente arraigado en la cinematografía nipona y en los gustos del público, para el que parecía que había estado escribiendo guiones cuatrocientos años antes. El *Jidaigeki* o representaciones de época, era una de las dos principales líneas creativas y comerciales que organizaban la producción cinematográfica japonesa. Un género que Kurosawa asimiló, cultivó y reorientó hasta convertirlo, en **El Trono de Sangre**, en una cómoda hospedería para el dramaturgo inglés.

La crítica nunca ha cuestionado en **El Trono de Sangre** su eficacia dramática, cualidad ésta que era, según Bazin, la carencia principal de las películas basadas en las obras clásicas. Y ello porque Kurosawa encontró a Shakespeare en su propio arte, el cine, a través de la depuración que el teatro no aportó a su película. **El Trono de Sangre** redescubrió toda la violencia y el lirismo del drama shakespeariano, enmascarados, en algunas películas, por el academicismo de las adaptaciones y, en otras, por el ansia barroquizante. Y lo hizo a través de una estilización cercana a la abstracción. El propio director llegó a afirmar que *"podríamos analizar la película plano a plano siguiendo las normas del* Nô*"*. Nadie, pues, buscó a nadie; fue la Tragedia, como género universal, la que les reunió.

Carlos Mugiro

Otelo

(Othello. Dimitri Buchowetzki, 1921-22)

Alemania, 1922. **Dirección:** Dimitri Buchowetzki. **Guión:** D. Buchowetzki y Carl Hagen, basado en el drama de William Shakespeare. **Fotografía:** Karl Fritz Kraenke. **Intérpretes:**

Emil Jannings, Ica von Lenkeffy, Werner Krauss, Theodor Loos, Lya de Putti, Friedrich Kühne y Ferdinand von Alten. **Duración:** 95m.

Yago, despechado por no haber sido nombrado por Otelo su lugarteniente, utiliza todo tipo de maquinaciones para que su general crea que Casio (que ha ocupado el lugar al que él aspiraba) es el amante de su esposa Desdémona. Los celos se apoderan gradualmente de Otelo hasta que éste no ve otra salida que la muerte de la infiel Desdémona.

Lotte Eisner (1) sitúa las llamadas *Kostümfilmes* (películas de trajes) entre 1919 y 1923-24. En Alemania son los años, entre otros filmes, de **El gabinete del Doctor Caligari** (R. Wiene, 1919), **Las tres luces** (F. Lang, 1921), **Nosferatu** (F. W. Murnau, 1922), **Dr. Mabuse der Spieler** (F. Lang, 1922), **Los Nibelungos** (F. Lang, 1923), **La calle** (K. Grune, 1923) o **El último** (F.W. Murnau, 1924). En palabras de la propia Eisner este género efímero *"tan sólo es la expresión de la necesidad de evasión en la suntuosidad de un pueblo empobrecido y decepcionado, y al que, además, le ha gustado siempre el esplendor de las paradas"*. Se trata de una serie de películas en las que la recreación de temas más o menos históricos es una excusa para mostrar grandes decorados, ambientaciones exquisitas y vestuarios deslumbrantes, que hacen pensar en posibles paralelismos con el cine colosalista, entronizado desde 1914 con **Cabiria**, que se daba en Italia, país cuya trayectoria política en aquellos años guarda claras concomitancias con la Alemania pre-nazi. Si el gran realizador de las *Kostümfilmes* es Ernst Lubitsch (**Madame Dubarry, Sumurun, Ana Bolena**) , otro de los protagonistas de este cine es el realizador de origen ruso Dimitri Buchowetzki. Director ya de **Danton** (1920), una cuestionable -históricamente- recreación de los primeros años de la Revolución Francesa, con **Otelo** (1922) se plantea una fiel versión del drama de Shakespeare. Una fidelidad cuestionada por R.H. Ball, que la califica de *"una distorsión radical del espíritu de la obra original"*, mientras que para Eisner *"el ritmo de un destino trágico está entrecortado por escenas torpemente recargadas de subtítulos ingenuos"*. Sin embargo ante la crítica norteamericana la película fue un éxito, calificada por Louella Parsons, del Morning Telegraph, como *"una obra potente y eficaz que sobresale por el resultado de su forma fílmica"*. A su buen trabajo en el montaje final y su habilidad para dirigir las escenas de acción, Buchowetzki añade la inestimable ayuda de dos grandes actores en los papeles de Otelo y Yago: Emil Jannings (**El último, Varieté, Fausto, El ángel azul...**) y Werner Krauss (**El gabinete del Dr. Caligari, Raíles, El hombre de las figuras de cera...**). El resultado de este cruce entre el gran espectáculo y las claras influencias expresionistas hacen de este **Otelo** una versión más que curiosa.

Jesús Angulo

El rey Lear

(Korol Lear. Grigori Kozintsev, 1970)

URSS, 1971. **Director:** Grigori Kozintsev. **Guión:** Grigori Kozintsev, basado en el drama de William Shakespeare. **Fotografía:** Jonas Gritsus. **Música:** Dimitri Shostakovitch. **Decorados:** Evgeni Ieneï. **Vestuario:** Vsevolod Oulitko. **Intérpretes:** Yuri Yarret, Carl Sebris, Vladimir Iemelianov, Elza Radzine, Galina Voltchek y Valentina Chendrikova. **Duración:** 124m.

El anciano rey Lear decide repartir su reino entre sus tres hijas. Confundiendo la falsa adulación de las dos mayores (Gonerila y Regania) con auténtico amor filial y la sinceridad de la pequeña (Cordelia) con deslealtad, deshereda a ésta y reparte sus tierras entre aquéllas. Cordelia parte para casarse con el rey de Francia. Mientras tanto el conde de Kent, que ha intentado hacer entrar en razón al rey, es desterrado. Sin embargo, es muy poco el tiempo necesario para que Lear comprenda que sus hijas tan sólo ambicionaban su reino y se vea abandonado por ambas.

La larga trayectoria de Kozintsev como director (1924-1971) hace que su obra cinematográfica se mueva paralela a la propia historia del cine soviético. Cuando sólo tenía dieciocho años fundó, con los también jovencísimos Leonid Trauberg y Serguei Yutkevich, el grupo FEKS (Fábrica del Actor Excéntrico), movimiento conectado con las vanguardias teatrales de su tiempo, que intentaba introducir en el cine elementos del teatro, el cabaret y el circo. Era 1922 y las vanguardias cinematográficas soviéticas contaban con nombres como Eisenstein, Pudovkin, Vertov y tantos otros. En 1924 realizó junto a Trauberg, con el que trabajó conjun-

tamente hasta 1945, **Las aventuras de Octobrina**, primer filme adscrito al citado grupo. En 1929 ambos dirigían **La nueva Babilonia**, la obra más representativa del FEKS, que recreaba los tiempos de la Comuna de París y para la que contaban por primera vez con el músico Dimitri Shostakovitch. En los años treinta se adherían plenamente al Realismo Soviético con su trilogía de Máximo (**La juventud de Máximo** -1934-, **El retorno de Máximo** -1937- y **La barriada de Viborg** -1939-), la epopeya de un obrero que va tomando conciencia en los años de la Revolución y acaba siendo comisario político. Durante el estalinismo sufre la censura oficial de su película **Gentes sencillas** (1945), última colaboración con Trauberg, que fue acusada de poco ortodoxa. Sus esporádicas realizaciones posteriores, ya en solitario, intentan burlar la censura con adaptaciones de grandes clásicos, que suponen un sutil cuestionamiento del orden oficial. Con su inteligente versión de **El Quijote** (1957) cuestiona el sometimiento a la realidad que le rodea. En **Hamlet** (1964) resalta la rebelión del príncipe de Dinamarca frente a la injusticia y la tiranía. En **El rey Lear** (1971), realizada dos años antes de su muerte, la diana de sus dardos es la frenética lucha por el poder.

Realizada en blanco y negro, **El rey Lear** es una fiel adaptación del original de Shakespeare. Con un paisaje duro e inhóspito y unos decorados fríos, Kozintsev subraya la irracionalidad de esa lucha sin escrúpulos por el poder absoluto. El mismo comienzo del filme con un impresionante movimiento de grúa nos muestra a un pueblo miserable y maltratado, con la filmación de una procesión en la que se amontonan personajes raídos, tullidos y enfermos, cuya historia no tiene nada que ver con la lucha palaciega que se desarrollará a continuación. Violentos movimientos de cámara a lo largo de toda la película van a acentuar el caracter asfixiante del texto. Casi medio siglo después de haber lanzado sus tesis vanguardistas hace del clasicismo su principal instrumento, al tiempo que subraya los momentos de mayor clima dramático, apoyado en gran medida en la partitura de su viejo colaborador Shostakovich. El proceso de la imparable pérdida de la razón por parte del anciano rey Lear se nos muestra en sucesivas secuencias cargadas de una fuerte emoción épica, en gran parte debida a la gran interpretación de Yuri Yarret. La fidelidad al texto y a la época, rigurosamente reconstruída, hicieron que los más exigentes shakespearianos occidentales aplaudieran la película sin reservas.

Jesus Angulo

Viaje a Melonia

(Resan Till Melonia. Per Ahlin, 1989)

Suecia. **Dirección**: Per Ahlin. **Producción**: Svenska Filminstitutet/Sandrew Film & Theatre AB/Svenska Ord/Sveriges Television AB, TV2/ Skrivstugan AB/Läskonsten AB/AB Filmteknik/ Norsk Film. **Guión**: Per Ahlin, Karl Rasmussen, según "La Tempestad" de William Shakespeare. **Fotografía**: Per Svenson, Piotr Jaworski. **Montaje**: Per Ahlin. **Música**: Björn Isfält, Morts Nörklit. **Duración**: 104m.

Barku bat, kolpetik sortu den ekaitza saiheska hartu nahiean. Kapitain txiki, herren, jenio biziko bat, alferrikako gidari. Alferrikako agindu horiek hitzez-hitz betetzen dituen marinel zintzo bat. Ez du lema begiz inoiz galtzen, ez da inoiz bere onetik ateratzen. Sukaldaria ere badute, bere kapitain ttikia kosta ahala kosta zainduko duen emakume bihotz handikoa. Kasu, beraien ahots esaktoei.

Bi bidaiari daramatzate, eta beraien asmo makurrak eta beraien ondasun ugariak. Erraz suntsituko lituzke ekaitzak. Barku bat, ekaitz gero eta izugarriagoaren mendeko.

Tximist ortotsa eta sua, arestian bare eta urdin zegoen itsasoan. Hegazti miragarri bat, ekaitza xaxatzen, ustez boteretsu ziren itsaslariak botere gorenago batez zapuzten, txikitu eta hondoratzen. Ariel da jenio miragarri hori. Berak emango du gertatu behar zuen legez gertatutakoaren berri. Bai eta jakinerazi, barkuan, kaxa handi batean izkutaturik, mutiko izutu bat datorrela. Pozik entzuten dio Prospero izeneko aztiak bere mirabe zoragarriari.

Aztiaren alaba ttikiak ordea, larri eta estu, guztia bere aita onberatsuaren borondatez gertatu dela jakitean, itsasgizonen bizitzaz erruki dadin eskatzen dio. Isla apartatu batean bizi da Miranda esaten dioten neska ttiki hori, bere aitaz eta Kaliban mirabe zarpailaz aparte, gizakirik ezagutu gabean.

Ez daki oraindik, bere aita Prospero, aspaldiko makurkeria bat ari dela mendekatzen. Ez daki oraindik, itsasgaltze latz horrek errotik aldatuko duela bere eta bere ingurukoen bizitza. Ez daki, bere istorioa idatzia dagoela jadanik, ia larehun urte lehenagotik, eta "Ekaitza" deitu ziola bere asmatzaileak, William Shakespearek, 1611ean argitara eman zuenean.

Antzerkiaren majiarenganako konfidantza harroa zuen orduko idazleak eta ekaitzak, aztikeriak, suzko izpiritu harrigarriak erabili nahi izan zituen mendekuak, bekaizkeriak eta amodioak kontatzeko. Lau mende geroago, zer marrazki bizidunak baino hobeagorik, fantasiaz gogoeta eta imajinaziozko izaki miragarriez giza auzien kontakizuna egitekotan? Antzerkitik zinera, ordutik hona, irudi errealetik marrazkietara aldatu behar izan dute Per Ahlin-ek eta Karl Rasmussen-ek Shakespeareren obra, landare bat edota arbola bat lur berrian loratu dadin aldatu egiten den antzera.

Boterearen lejitimidadea, ekologi arazoa bihurtu dute. Bi isla asmatu dituzte elkarren parean, bata makinek irentsi eta pozoindua, neska mutilen izerdi eta odolak xurgatuz aberastasun egarri asekaitz batek gobernatua, eta isla berde, loretsu eta eder bat bestea, Melonia, etsai makinazaleek hustiatu eta pozoindu nahi luketena. Natura garbiaren erresuma bakan horren oparotasuna elixir miragarri batek ziurtatzen du.

Aldaketa horren ondorioz, gaizkileen maltzurkeria sufritzen dutenei leku egin zaie. Horrela, antzerki obran ez bezala, ikustera emango zaizkigu makinez pozoindu duten lur gaiztotua eta, batez ere, esplotazio basatian bizi diren haurrak. Poetaren hitzak entzunez, ordurarte debekatua zuten antzoki batean egingo dute askatasunerako bidaia. Ekaitzik gabeko itsaso barean.

Mezuari aldakuntzarik handienak hortik datozkio, esangura berri bat erantsiaz. Baina antzerkilan hori zinean hain bizi, hain egoki eta hain gustagarri egiten duena alboko pertsonaien trataera da. Dagokien funtzio narratibo apalagoagatik, oinarrizko obrarekiko fideltasuna ez bait dago bere gain, askatasun handiagoaz joka lezake berregileak. Ahlin eta Rasmussen-ek Ariel izpiritua gauzatzeko sortu duten hegaztia paregabea da. Kaliban arrenkuratsuari barazkizko gorputza asmatu diote. Alboko pertsonaien zerrenda luzea laburtu egin dute, edo hobe esan, berrantolatu. "Ekaitza"n, nagusien arteko gatazka eta menpekoen artekoa bereiz ematen ziren, honi auzi printzipalaren ispilu zatar eta barregarriagoa izatea zegokionez. Filmean, ordea, Kaliban-ek harreman zuzenak izango ditu Plutonia, isla gaiztotu hartako nagusiekin. Pertsonaien berezko trakeskeriak dakarkie barregarritasuna. Miranda eta Ferdinand-en maitasunak ere irrizko oihartzuna izango du, sukaldariak bere kapitainari dion maitasunean. Eta lehen bufoi miserable zen pertsonaia orain poeta bihurtu da, William du izena eta hitzez esan ezineko itxura eta ibilera. Ariel-en kide zuhur eta zoroa, mezu naturazaleak eta askatasunaren deiak proklamatzea berari dagokio. Eta batez ere, benetako egile zaharraren oihartzuna gauzatzea, obra berrian obra zaharrari omenaldi eginaz.

Ahlin-en lana ezinegokiagoa da marrazki bizidunetan musikak, mugimenduaren erritmoak, soinu eta ahotsak duten ezinbesteko garrantziaz jabetzeko. Elementu horiek mundu erakarkor eta liluragarria sortzeko duten ahalmenaz. Merezi du benetan bertsio orijinala entzuteak. Bikoizketak nekez zehaztuko luke hain zorrotz panpinen nortasun bakana.

Elixir miragarria makinen aurrez-aurre, natura industriaren basatikeriaren garaile, horiek, mezu sakon izan behar luketenak, erraz ahantz litezke topikoaren amnesian. Marrazkizko itsaso hori oldartzen ikusteak ordea, Ariel suzko hegaztia nola aireratzen den gogoratzeak, antzokiaren nabigazio zoriontsuak, xehetasun eta nabarduraekiko kezka arduratsuak dira marrazkiaren majiarenganako konfidantza harrotzen digutenak.

Joxean Muñoz

Viaje a Melonia

Un barco, tratando de sortear la tempestad que se ha desencadenado inesperadamente. Un capitán pequeño, cojo, irascible, incapaz de gobernar el barco. Un marinero obediente, cumpliendo a rajatabla las inútiles órdenes de su capitán. Jamás perderá de vista el timón, no se saldrá nunca de sus casillas. Hay también una cocinera, una mujer de gran corazón que cuidará de su pequeño capitán cueste lo que cueste. Atención, a sus voces exactas. Llevan a bordo dos viajeros,

sus aviesas intenciones y sus abundantes riquezas. Fácil presa para la tempestad. Un barco, a merced de una tempestad cada vez más terrible.

Rayos, truenos y fuego, en un mar hasta hace poco azul y en calma. Un ave prodigiosa, azuzando la tempestad y con un poder superior intimidando a los navegantes supuestamente invencibles, empequeñeciéndolos, hundiéndolos. Ese genio prodigioso se llama Ariel. Será él quien comunique que lo que debía ocurrir ha ocurrido. Y dará cuenta también de que en el barco hay un niño asustado, escondido en una gran caja. El mago Prospero escucha con satisfacción a su portentoso servidor.

Pero la pequeña hija del mago, apurada y angustiada, al enterarse de que todo ha ocurrido por voluntad de su bondadoso padre, le ruega que se apiade de las vidas de los marinos. Esta niña llamada Miranda vive en una isla apartada, lejos de todo ser humano que no sea su padre y Caliban, el andrajoso criado.

Aún no sabe que Prospero, su padre, pretende vengarse de una antigua afrenta. Aún no sabe que ese terrible naufragio cambiará sustancialmente su vida y la de los suyos. No sabe que su historia ya está escrita, hace casi cuatrocientos años, y que su creador, William Shakespeare, la llamó "La Tempestad" cuando se publicó en 1611.

El dramaturgo demostraba con orgullo su fe ciega en la magia del teatro al utilizar tempestades, sortilegios, extraños espíritus de fuego para contar venganzas, envidias y amores. Cuatro siglos más tarde, nada mejor que la fantasía de los dibujos animados para reflexionar por medio de prodigiosos seres imaginarios sobre la condición humana.

Per Ahlin y Karl Rasmussen han tenido que adaptar la obra de Shakespeare del teatro al cine, de aquella época a la nuestra, de imágenes reales a dibujos, traduciéndola y transformándola .

La legitimidad del poder se ha transformado ahora en un problema ecológico. Dos islas frente a frente, una devorada y envenenada por las máquinas, gobernada por una insaciable ambición de riquezas que chupa el sudor y la sangre de los niños, y la otra verde, florida y bella, Melonia, que el enemigo pretende explotar y envenenar. La fecundidad de ese excepcional reino de naturaleza virgen es garantizada por un elixir prodigioso.

Como consecuencia de esta transformación las víctimas de la depredación y la crueldad adquieren protagonismo. Al contrario que en la obra teatral, se nos muestra la tierra árida contaminada por las máquinas y, sobre todo, los niños que sufren una explotación salvaje. Las palabras del poeta propiciarán su viaje a la libertad a bordo de un teatro hasta entonces prohibido para ellos. En una mar calmada y sin tempestad.

Todos estos cambios sugieren un nuevo significado. Pero lo que hace que la obra teatral resulte tan viva y actual es el tratamiento de los personajes secundarios. Al ser su función narrativa más humilde, ya que la fidelidad al original no recae en ellos, el adaptador dispone de mayor libertad. Para encarnar el espíritu Ariel, Ahlin y Rasmussen han creado un ave magnífica. Para Caliban han ideado un cuerpo vegetal.

La larga lista de personajes secundarios ha sido acortada, o mejor dicho, reestructurada. En "La Tempestad" el conflicto de los súbditos se daba aparte del de los amos, ya que le correspondía ser un espejo tosco y grotesco del drama principal. Pero en la película, Caliban tendrá una relación directa con los amos de Plutonia, la isla envenenada. Y es en la torpeza natural de los personajes donde radica su hilaridad. También el amor de Miranda y Ferdinand tiene su réplica humorística en el amor de la cocinera por su capitán. Y el personaje del miserable bufón ha sido trasformado en poeta, se llama William y su aspecto y su caminar son indescriptibles. Compañero juicioso y alocado de Ariel, le corresponde a él proclamar mensajes ecologistas y llamadas a la libertad. Y le corresponde, sobre todo, encarnar la figura del escritor original, homenajeando la vieja obra desde el interior de la nueva versión.

La obra de Ahlin viene como anillo al dedo para apreciar la importancia imprescindible de la música, del ritmo del movimiento, del sonido y la voz en los dibujos animados, su capacidad para crear un mundo atractivo y fascinante. Merece la pena escuchar la versión original. El doblaje difícilmente podría definir con tanta precisión la peculiaridad de cada personaje.

Elixires mágicos frente a máquinas, la naturaleza venciendo a la industria, todo aquello que debería constituir un mensaje profundo, puede olvidarse con facilidad en la amnesia del tópico.

Sin embargo la visión de ese mar de dibujos encrespándose, el recuerdo de cómo Ariel el pájaro de fuego emprende el vuelo, la feliz navegación del teatro, el exquisito cuidado en los detalles y los matices, son los que renuevan nuestra fe en la magia del dibujo.

Traductor: Ion Muñoz

Romeo y Julieta

(Romeo and Juliet. Franco Zeffirelli, 1968)

Italia-Gran Bretaña. **Dirección:** Franco Zeffirelli. **Guión:** Franco Brusati y F. Zeffirelli, basado en el drama de William Shakespeare. **Fotografía:** Pasquale De Santis. **Decorado:** Christine Edzard y Luciano Puccini. **Música:** Nino Rota. **Montaje:** Reginald Mills. **Producción:** Dino de Laurentiis. **Intérpretes:** Olivia Hussey, Leonard Whiting, John McEnery, Michael York, Pat Hey-wood, Milo O'Shea, Robert Stephens. **Duración:** 130m.

Verona, hacia 1450. El joven Romeo se lamenta por un amor imposible. Sus amigos le llevan, para hacerle olvidar sus penas, a un baile de disfraces donde se enamora fulminantemente de la bella Julieta. Esta es presa de idéntica pasión. Sin embargo entre ellos se interpone el odio secular que enfrenta a sus dos familias, los Montesco y los Capuleto.

Hablar del cine de Zeffirelli lleva inevitablemente consigo una serie de adjetivos tópicos y adversos que el realizador italiano, es cierto, se ha ido ganando a pulso película tras película. El preciosismo hueco, el mensaje reaccionario, la búsqueda de la lágrima fácil y una profunda sensación de que lo que ocurre ahí enfrente, en la pantalla, sabe a falso, todo ello ha sido alimentado con paciencia y fervor, sin desaliento, con reflexiones seudomodernas sobre el hecho religioso (**Hermano sol, hermana luna; Jesús de Nazareth**), tostonazos almibarados (**Campeón, Amor sin fin**) o penosas traslaciones del mundo de la música al celuloide (**La Traviata, Otelo, El joven Toscanini**). Esto último es especialmente grave si se tiene en cuenta que en el haber de Zeffirelli figura su incuestionable maestría en el montaje teatral y operístico. Sin embargo hubo un tiempo en el que el joven Zeffirelli se acercó al cine con muchas cosas que decir y es, sin duda, **Romeo y Julieta** (1968) la película que mejor refleja a ese buen cineasta perdido. Junto a **La mujer indomable** (versión libre de "La fierecilla domada", también de Shakespeare, con Elizabeth Taylor y Richard Burton como protagonistas), **Romeo y Julieta** es la consecuencia lógica de una carrera teatral que comenzó, como técnico, en 1949 con la escenografía creada para "Troilo y Crésida" (otra vez Shakespeare), en una versión dirigida por Visconti, para el que construyó un monumental decorado que recreaba la mítica ciudad de Troya, y que continuó con un sinfín de montajes de autores clásicos y de óperas. Por otro lado también sus primeros contactos con el cine los llevó a cabo de la mano de Visconti. Fue su ayudante de dirección en **La terra trema** (1948), **Bellissima** (1951) y **Senso** (1954) y de él aprendió a ser exigente, riguroso y perfeccionista.

La misma película que ahora comentamos está inspirada en un anterior montaje teatral del propio Zeffirelli. Desde el primer momento el realizador se decidió por la fidelidad al texto shakespeariano. Colocó al frente del reparto a dos jovencísimos actores (Olivia Hussey y Leonard Whiting) con prácticamente la misma edad que a los protagonistas asigna la obra: recobró por ello, frente a versiones cinematográficas anteriores, el caracter juvenil de su desgraciado amor; acentuó la pasión irracional de Romeo y Julieta; no escatimó el humor e incluso el tono soez (ahí están los personajes de Mercucio -magistralmente interpretado por John McEnery- y la vieja nodriza) y recreó una época, la obra está ambientada a mediados del siglo XV, dura y violenta. Como el propio Zeffirelli afirma, *"la sociedad inglesa de aquellos momentos era muy viva, violenta, sexual, de grandes senti-*

mientos, de gran escándalo, de gran libertad humana y social" (1). La sangre corre por las venas de sus personajes con la misma rapidez y facilidad con la que escapa de ellas. Nunca ha conseguido Zeffirelli detenerse siempre, en cada secuencia, al borde del exceso como en **Romeo y Julieta**. Esto se extiende a su dirección de actores a los que consigue en ocasiones colocar en el límite mismo de la sobreactuación. A menudo se ha hablado del tono operístico de esta película y es que realmente Zeffirelli combina magistralmente las escenas más dramáticas con las bufonadas más divertidas y las secuencias más románticas, al igual que si la explosión de un coro fuese contrapunteada por una suave melodía que discurriese poco a poco hacia la fuerza vertiginosa de una apasionada aria. La excelente música de Nino Rota se mueve por esta historia como pez en el agua, recuperando el carácter musical del texto original, salpicado todo él de canciones populares. La luminosidad conseguida por la fotografía de Pasquale De Santis es sencillamente perfecta. Es esa sabia mezcla de drama y humor, de pasión e inocencia, de violencia y fragilidad, lo que hace de **Romeo y Julieta** una de las más estimulantes versiones cinematográficas de la obra de Shakespeare.

Jesús Angulo

(1) Entrevista concedida por el realizador a Antonio CASTRO. DIRIGIDO POR... nº 68.

Hamlet

(Hamlet. Celestino Coronado, 1976)

Gran Bretaña. **Dirección**: Celestino Coronado. **Producción**: Brian Bilgorri, Francis Dobs, para Celestino Coronado y The Royal College of Art. **Guión**: Celestino Coronado, según la obra de William Shakespeare. **Fotografía**: Robina Rose, Dick Perrin, A. Humphreys, Richard Melling, Derek Wallbank. **Mezclas de vídeo**: Liz Letman. **Sonido**: Carlos Miranda. **Vestuario**: Mircea Morisín, Natasha Korniloff. **Intérpretes**: Anthony y David Mayer, Helen Mirren, Quentin Crisp. **Duración:** 65m.

Enfant terrible del cine español, amante de las vanguardias y los métodos inclasificables, irreductible cultivador de la poesía visual, provocador nato y fustigador de todo lo convencional, Celestino Coronado ha desarrollado una carrera cinematográfica, videográfica y televisiva, tan anárquica como difícil de seguir. Nacido en España, pero residente en Londres desde 1967, se unió a la compañia de Lindsay Kemp, con quien desarrolló una estética teatral muy especial, dirigiendo con Kemp espectáculos como "Flowers", "Salomé", "Las criadas", "Nijinsky", etc.

Ya había dirigido dos cortometrajes (**The Lindsay Kemp Circus** y **Miroirs**) y un mediometraje (**Le bel indifferent**) cuando en 1976 eligió el aún incipiente vídeo para realizar una primera aproximación a Shakespeare con todas las reservas, filtros y reinvenciones propias de la imaginativa mente de Coronado. *"**Hamlet** no es un ejercicio sobre cómo utilizar el vídeo"*, declaró un par de años más tarde a Eugeni Bonet, Joan Bufill y Manel Huerga, *"ni un manifiesto sobre sus posibilidades. Me he servido de él de una forma apasionada, utilizando unos medios que servían para lo que yo quería hacer, de la misma forma que he escogido unos decorados, una coreografía y unos determinados movimientos. Pero no existen escenas creadas exclusivamente para la explotación de las técnicas del vídeo"*.

Siempre interesado en las imágenes sugerentes, en una especie de poesía visual en la que prime tanto el contenido como la forma, Coronado buscó una textura especial para sus imágenes utilizando gasas transparentes, creando una escenografía con la intervención de cinco directores de fotografía. *"La concepción visual de la película responde a mi visión personal del texto; una situación intemporal, un espacio creado por la cámara, el espectador y los actores. Creo que el mayor mérito de la película es haber creado un espacio en el rodaje del que desconoces sus dimensiones y su forma, un espacio construído a base de miradas. La cámara se convierte en el intérprete, es el puente que une a los personajes"*. El gusto por la ambigüedad sexual y los equívocos, habitualmente exhibidos por Coronado, se reveló en el tratamiento de los personajes, con dos actores, Anthony Meyer y David Meyer, interpretando a Hamlet.

El interés por Shakespeare como inspirador de fantasías oníricas y apasionadas relaciones entre personajes, quedó patente en una posterior adaptación de Celestino Coronado, **El sueño de una noche de verano** (1983), en la que intervenía Lindsay Kemp con su ya clásica escenografía, utilizando en el argumento algún fragmento de "Romeo y Julieta".

Ricardo Aldarondo

La Fierecilla domada

(The Taming of the Shrew. Sam Taylor, 1929)

EE.UU. **Dirección**: Sam Taylor. **Guión**: Sam Taylor, según la obra de W. Shakespeare. **Fotografía**: Karl Strauss. **Montaje**: Allen MacNiel. **Sonido**: John Craig, David Forest. **Decorados**: William Cameron Menzies, L. Irving. **Intérpretes**: Douglas Fairbanks, Mary Pickford, Dorothy Jordan, E. Maxwell. **Duración:** 68m.

Petruchio, un joven hidalgo de Verona, enamora a Caterina, la caprichosa hija de un señor paduano, para llevar adelante un trato planeado con su amigo Hortensio, y de paso aprovechar la considerable dote de la chica. Mientras consigue que su amigo se case con la hermana de Caterina, Petruchio someterá a su mujer a todo tipo de humillaciones y farsas, en un intento de domar su bravo carácter.

En 1929 el mítico actor del momento Douglas Fairbanks se enfrentaba al problema de incorporarse a las nuevas técnicas del cine sonoro, sin mucha decisión. Sabía que, como muchos otros actores, podía sufrir el rechazo del público a una voz que hasta entonces no había conocido, y no respondía a la presencia viril, aventurera y acrobática del actor. Fue su mujer, la admirada y candorosa actriz Mary Pickford, quien le convenció para tomar parte en una película sonora, **La fierecilla domada**, en la que la pareja más deslumbrante de Hollywood en esos días podía aparecer reunida por primera vez en las pantallas, llevando el *glamour* de su matrimonio al cine.

Ese fue el gran atractivo comercial de la película en el momento de su lanzamiento. La realidad era bien distinta: Douglas y Mary ya habían visto su relación deteriorada, y el rodaje sólo contribuyó a aumentar las tensiones. De hecho, la película fue el comienzo del declive en las carreras de ambos, y el camino directo hacia la separación.

Pero el proyecto tenía un buen atractivo para Fairbanks: podía ofrecer una caracterización un poco distinta a su habitual figura de saltimbamqui valeroso y seductor, encarnando al irónico, perspicaz y ligeramente sádico Petruchio.

Aunque en 1908 D. W. Griffith ya había adaptado "La fierecilla domada" al cine en una precipitada versión, este proyecto que contaba con Sam Taylor como director era la primera adaptación seria de la obra, y el estreno de un Shakespeare en el cine sonoro. Taylor fue un director solvente del cine mudo, académico pero brillante, que ya había trabajado con Mary Pickford y dirigió un buen número de películas para Harold Lloyd, que le apreciaba considerablemente: *"De todos los directores que he tenido, Sam Taylor era el más valioso. Tenía una mente brillante y era una tremenda ayuda para mí"*.

La película se diseñó con más voluntad de ofrecer un argumento de comedia doméstica para la pareja, que de popularizar la obra de Shakespeare. El texto original quedó considerablemente aligerado para cumplir poco más de una hora de película, y por tanto no satisfizo a los amantes de Shakespeare. El acabado era correcto, con el buen hacer de Sam Taylor, la notable fotografía de Karl Strauss y los trabajados decorados de William Cameron Menzies. Pero la recepción tras el estreno fue desigual, entre otras cosas por la voz de Douglas Fairbanks, que no era la más adecuada para recitar a Shakespeare. Mary Pickford, que después declaró *"ese filme fue mi final, perdí mi confianza y nunca más volví a estar cómoda ante una cámara o un micrófono"*, consiguió sin embargo los mejores momentos, combinando en su actuación el candor que había mostrado en tantos títulos anteriores, fortalecido por la bravura de su personaje.

Un detalle anecdótico provocó algunos recelos entre el director y la actriz. En los títulos de crédito decía: *"Basada en la obra de William Shakespeare, con diálogos adicionales de Sam Taylor"*. Mary Pickford acusó a Taylor de buscar protagonismo, pues la aportación del director a los diálogos debió ser inexistente.

Ricardo Aldarondo

Enrique V

(Henry V. Laurence Olivier, 1944)

Gran Bretaña. **Dirección:** Laurence Olivier. **Guión**: Laurence Olivier, según la obra de W. Shakespeare. **Fotografía:** Robert Krasker. **Montaje:** Reginald Beck. **Música:** William Walton. **Vestuario:** Roger Furse. **Intérpretes:** Laurence Olivier, Robert Newton, Leslie Banks, Renée Asherson, E. Knight. **Duración:** 137m.

El joven rey Enrique V, poco después de su coronación, desea recuperar algunos territorios en poder de Francia. Ante la imposibilidad de llegar a un acuerdo con el monarca francés, lleva a sus soldados a Agincourt, donde, en una feroz batalla, se impondrá la valentía y la sabiduría del rey inglés.

En el momento de acometer *"Enrique V"* Laurence Olivier había cambiado ya su inicial concepto sobre el cine, medio que consideraba secundario con respecto al teatro, un modo de seguir en activo cuando no se encontraba sobre el escenario. Quizá por eso su primera adaptación al cine de una obra de Shakespeare adquirió un peculiar equilibrio entre ambos medios, cuya mezcla suele provocar encontradas opiniones y resultados. Esta película es el inicio de la trilogía de obras de Shakespeare que Olivier llevó a cabo como director (como actor hizo alguna más).

Aunque quería contar con William Wyler como director (a quien conocía de su trabajo en **Cumbres borrascosas**), finalmente se decidió a dirigir él mismo la película y así salvaguardar la esencia shakespeariana sin renunciar a su proyecto de popularizar al autor entre las nuevas generaciones.

Y Olivier inició su película remarcando el origen teatral de la obra. El inicio presenta los momentos precedentes al estreno en 1600 de "Enrique V" en el Globe Theatre, enlazando con la presentación escrita por Shakespeare para el personaje de el Coro, maestro de ceremonias que ejercerá de introductor de las escenas clave, y al mismo tiempo pedirá al espectador que rebase con su imaginación las cuatro paredes del pequeño teatro para sumergirse en los campos de Francia. La cámara, en esa primera parte marcadamente teatral, se acerca al público que aplaude entusiasmado, se interna tras el escenario para mostrar los preparativos de los actores, y se mantiene a cierta distancia de la representación, sin buscar el detalle que el espectador de platea no puede captar. Es decir, se regodea en reafirmar que se está asistiendo a una representación teatral, eso sí, construída con un callado y elegante trabajo de cámara, a base de planos largos y movimientos sinuosos.

Incluso cuando el Coro pida al espectador que desate su fantasía y la cámara abandone el teatro, los grandes espacios no ocultarán su reconstrucción a base de maquetas y pinturas, y Olivier buscará el pequeño escenario en el hueco formado por unas rocas o el espacio que delimitan unos árboles. Y sin embargo las escenas de batalla contienen una grandeza épica, fruto de la variada planificación de Olivier y un color determinante que, a base de azules, rojos y amarillos, compone un conjunto visual muy especial.

Frente a la rigidez interpretativa de la primera parte, Olivier se vuelca en el pasaje más impactante de la obra, aquél en el que el rey recorre el campo durante la noche, mezclándose entre sus soldados sin ser reconocido, para confirmar ante sí mismo su convencimiento de que el rey es un humano más con su conciencia ahogada por las responsabilidades. Para recalcar la voluntad del rey de ocultar su personalidad, en su encuentro con uno de los soldados Olivier evita su propia imagen, que sólo es devuelta por los ojos escrutadores del soldado.

Tras el recorrido por el horror y el honor, la valentía y la pesadumbre, la acción retorna al recinto teatral moderadamente, cerrando en círculo el personal estilo de una de las más remarcables, a pesar de cierta rigidez, traslaciones de Shakespeare al cine.

Ricardo Aldarondo

BIBLIOGRAFÍA Y FUENTES ICONOGRÁFICAS

-Archivo fotográfico del Patronato Municipal de Cultura

-AA.VV.: *Historia universal del cine.* Planeta. Madrid, 1982

-AA.VV.: *Théâtres au cinéma.* Magic Cinéma. Bobigny, 1991

-AA.VV.: *El Cine.* Editorial Argos, S.A. Barcelona, 1966

-AA.VV.: *Los grandes mitos del cine.* Ediciones Urbión. Madrid, 1981

-AA.VV.: *El Cine.* Salvat, 1980

-AA.VV.: Archivos de la filmoteca. Filmoteca Generalitat de Valencia. Valencia, 1990

-AA.VV.: Cahiers du Cinéma, nº 179. Éditions de l'Étoile. París (Francia), 1966

-BILLSON, A.: *Screen Lovers.* Coran Octopus Limited. Londres (G.B.), 1988

-BERGAN, R.: *The United Artists Story.* Octopus Books Limited. Londres (G.B.), 1986

-COWIE, P.: *The Cinema of Orson Welles.* Da Capo Paperback. Nueva York (EE.UU.), 1989

-EDWARDS, G.J.: *The Book of the International Film Poster.* Tiger Books International. Londres (G.B.), 1988

-FERRIS, P.: *A Portrait of Richard Burton.* Weidenfeld and Nicolson. Londres (G.B.), 1984

-HIRSCHHORN, C.: *The Warner Bros. Story.* Octopus Books Limited. Londres (G.B.). 1986

-LLOYD, A.: *The History of the Movies.* Macdonald Orbis. Londres (G.B.), 1988

-OLIVIER, L.: *On Acting.* Weidenfeld and Nicolson. Londres (G.B.), 1986

-RIAMBAU, E.: *Orson Welles. El espectáculo sin límites.* Dirigido por... Barcelona, 1985

-RUSSELL, J.: Great Movie Moments. Crescent Books. Nueva York (EE.UU.), 1987

-SINYARD, N.: *Silent Movies.* Bison Group. Londres (G.B.), 1990

-TANITCH, R.: *Olivier. The Complete Career.* Thames and Hudson. Londres (G.B.), 1985

-TASSONE, A.: *Akira Kurosawa.* Cinégraphiques. Saint-Amand-Montrond (Francia), 1983

-TESSIER, M.: *Images du Cinéma Japonais.* Éditions Henri Veyrier. Paris, 1990

-VERMILYE, J.and RICCI M.: *The Films of Elizabeth Taylor.* Carol Publishing Group. New York (EE.UU.), 1989

-VIEIRA, M.A.: *Hollywood Portraits.* Brompton Books Ltd. Greenwich (EE.UU.), 1988

AGRADECIMIENTOS

- Francisco López / EMILIANO PIEDRA PRODUCCIÓN
- Fernando Moreno / TELEVISIÓN ESPAÑOLA, S. A.
- Sylvia Marshall y Lesley Kennedy / BRITISH FILM INSTITUTE
- Mark O'Brien / FILMBANK DISTRIBUTORS LIMITED (Londres)
- Hana Vàchalová / CHEKOSLOVENSKY FILMEXPORT (Praga)
- Hoffmann-Thielen / BUNDESARCHIV (Coblenza)
- Mattias Knop / DEUTSCHES INSTITUT FÜR FILMKUNDE (Weisbaden)
- Dick May y R. Fletcher / TURNER ENTERTAINMENT CO. (Los Angeles- California)
- Dominique Bax / MAGIC CINÉMA (Bobigny)
- Victòria Vila / ASSOCIACIÓ CULTURAL CAVALL-FORT - DRAC MÀGIC - RIALLES (Barcelona)
- Enrique Cerezo y Manuel Soria / VIDEOMERCURY (Madrid)
- U.I.P. (Londres)

BOLETÍN DE SUSCRIPCIÓN
NOSFERATU - REVISTA DE CINE

Patronato Municipal de Cultura
República Argentina, 2
20004 - DONOSTIA-SAN SEBASTIAN. Tfno.: (943) 48 11 50

Nombre.....
Dirección.....
Población.....Teléfono.....

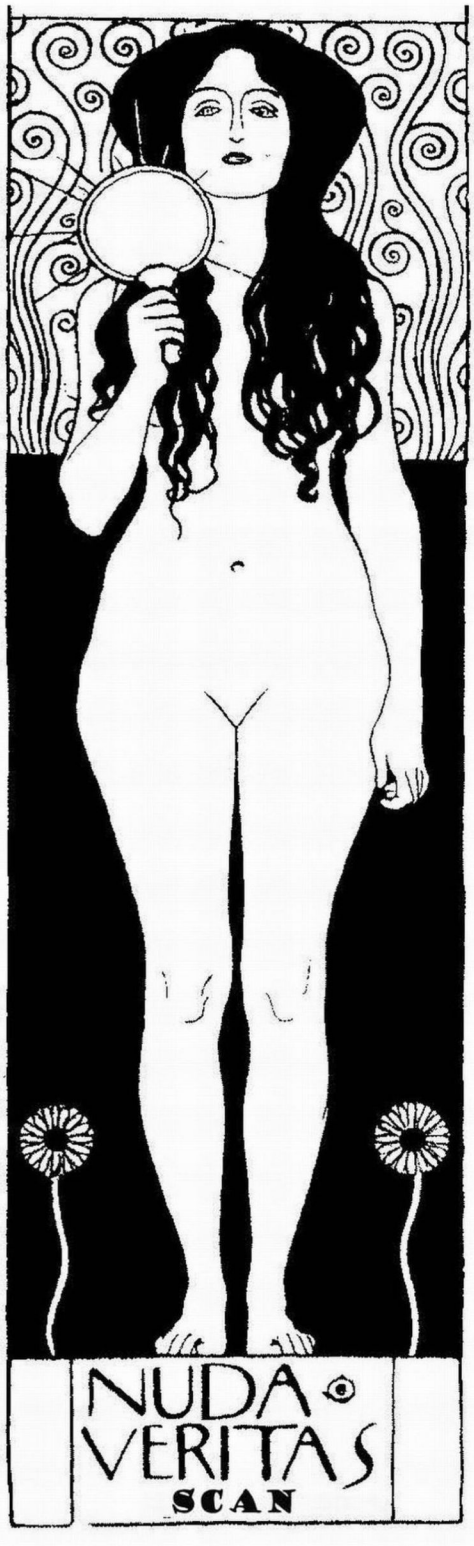
Deseo suscribirme a la revista NOSFERATU por 4 números a partir del nº .....

Pago contra reembolso

Precio 4 ejemplares: España: 2.000 Resto Europa: 3.500 Resto Mundo: 5.000

Distribuye:

Ediciones Paidós


NUDA
VERITAS
SCAN